



LAJILEIKKEJÄ JA ÄÄRIRAJATAPAUKSIA

*Kirjallisuustieteellisiä näkökulmia
kerrontaan, teemoihin ja lajeihin*

Toimittanut Saija Isomaa

Lajileikkejä ja äärirajatapauksia

Kirjallisuustieteellisiä näkökulmia kerrontaan, teemoihin ja lajeihin

Toimittanut Saija Isomaa

Kriittisiä tutkielmia – Opiskelijoiden julkaisusarja
Tampereen yliopisto

Sarjan toimituskunta

Saija Isomaa
Mikko Kallionsivu

Kansi

Aappo Jutila ja Lyydia Paakki

Taitto

Saija Isomaa

ISBN 978-952-03-1496-5 (pdf)

Kriittisiä tutkielmia – Opiskelijoiden julkaisusarja, osa 1

<https://sites.tuni.fi/kriittisiatutkielmia/>

Tampereen yliopisto 2020

Sisällys

<i>Saatteeksi</i>	4
LYRIIKKA POPULAARIKULTTUURISSA	
<i>Instagram-lyriikka runouden uutena alalajina</i> Aino Vuorinen	8
<i>Kielellä leikittely Eevil Stöön albumilla Iso Vauva Jeesus</i> Lydia Paakki	27
MOTIIVIT, MULTIMODAALISUUS JA TRANSFIKTIONAALISUUS KERRONNASSA	
<i>Saari-motiivi Maarit Verrosen romaanissa Saari kaupungissa</i> Aappo Jutila	41
<i>Mielensisäisyys Emmi Niemisen sarjakuvakerronnan murtuvina kuvina. Keskiviikon liminaalisuus kuvan ja sanan vuoropuheena</i> Jari Virtanen	54
<i>Tie todelliseen Tuskaan. Sarjakuvalähtöisen Belzebubsin transmediaalinen tarinankerronta ja transfiktionaalisuus</i> Noora Raiskio	78
FANTASIAA JA SATUJA	
<i>Ihminen on ihmiselle susi? Ihmisen ja suden suhde Elina Pitkäkankaan ihmissusitrilogiassa</i> Nea Lahtinen	96
<i>Lukija fantastisuuden tulkitsijana Johanna Sinisalon Cthulhu-novellissa "Me vakuutamme sinut"</i> Mikko Äijö	110
<i>Noitauskemukset ja lasten kasvutarina Jacob ja Wilhelm Grimmin sadussa "Hannu ja Kerttu"</i> Merja Sovala	122
ABSTRACTS IN ENGLISH	134

Saatteeksi

Käsissäsi on ensimmäinen opiskelijoiden kirjoittamista artikkeleista koostuva artikkelikokoelma, joka julkaistaan Tampereen yliopiston Yhteiskuntatieteiden tiedekuntaan perustetussa julkaisusarjassa *Kriittisiä tutkielmia – Opiskelijoiden julkaisusarja*. Yliopistokurssit ovat toki aiemminkin tuottaneet opiskelija-artikkeleita, mutta niille ei ole tiedekunnassa aiemmin ollut tutkinto-ohjelman hallinnoimaa julkaisusarjaa vaan tekstit on julkaistu muita kanavia pitkin. Tilanne muuttui syksyllä 2019, kun Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelmassa tehtiin päätös opiskelijajulkaisusarjan perustamisesta. Kirjallisuustieteessä on ollut tapana pitää muutaman vuoden välein syventävien opintojen artikkelikurssi, jossa opiskelijat syvenyvät artikkelijulkaisemisen käytäntöihin sekä kirjoittavat artikkelit, jotka julkaistaan yhdessä opettajan kanssa toimitetussa artikkelikokoelmassa. Julkaisusarja perustettiin erityisesti artikkelikurssien opiskelijajulkaisuja varten. Se nähtiin kuitenkin myös yleisemmin tärkeäksi opetuksen linjaukseksi ja tavaksi konkretisoida Tampereen yliopiston strategista linjausta opiskelijoista osana tutkimusyhteisöä.

Artikkelikurssi on havaittu erinomaiseksi tavaksi yhdistää oppialan asiantuntemus työelämäorientaatioon, sillä yleistajuinen julkaiseminen edellyttää ja kehittää kokonaisvaltaisesti keskeisiä akateemisia ja työelämätaitoja. Lisäksi opiskelijoiden artikkelit käyvät tieteellistä keskustelua ja tuottavat uusia tutkimustuloksia. Kurssilaiset vertaisarvioivat toistensa artikkelit, ja he saivat myös vertaisarviointipalautteen kurssin avustajana toimineelta väitöskirjatutkija **Flóra Varkónyiltä**. Tekstit eivät kuitenkaan ole käyneet läpi varsinaista tieteellistä vertaisarviointia eivätkä siten kuulu vertaisarvioidun tieteen kenttään. Tämä ei kuitenkaan estä artikkeleita olemasta tutkimuksellisesti korkeatasoisia ja tuottavan uusia tutkimustuloksia. Artikkelimuotoisuus tekee tutkimuksista helpommin lähestyttäviä kuin mitä perinteiset opinnäytetyöt ovat, ja avoimesti saatavilla oleva sähköinen julkaiseminen toteuttaa tiedejulkaisemisen saavutettavuuden ihannetta.

Kokoelman artikkelit on kirjoitettu syksyllä 2019 pitämälläni Artikkelipraktikum-kurssilla. Artikkelit kuuluvat kirjallisuudentutkimuksen alaan, mutta sen puitteissa ne keskittyvät hyvinkin erilaisiin aineistoihin ja hyödyntävät erilaisia tutkimussuuntauksia ja teorialähtökohtia. Kurssilaisten ideoima nimi, *Lajileikkejä ja ääriajatapauksia: Kirjallisuustieteellisiä näkökulmia kerrontaan, teemoihin ja lajeihin*, kuvastaa monien kohdeteosten viipyilyä lajien, ilmiöiden ja medioiden rajapinnoilla ja leikittelyä kirjallisella keinovarannolla. Valtaosa artikkeleista tarkastelee vähän tutkittua nykykirjallisuutta ja teoksia, joista ei ole aiemmin julkaistu tutkimusta.

Artikkelin ensimmäinen osio *Lyriikka populaarikulttuurissa* erittelee kahta ajassamme keskeistä lyriikan muotoa, Instagram-runoutta ja raplyriikkaa. **Aino Vuorinen** avaa osion artikkelillaan ”Instagram-lyriikka runouden uutena alalajina” tutkimalla kahden Instagram-runoilijan, Rupi Kaurin ja Bridgett Devouen, 2010-luvun runoutta ja vastaanottoa

Instagramissa. Instagram-lyriikasta ei ole julkaistu juurikaan tutkimusta edes kansainvälisesti, joten Vuorisen artikkeli kartoittaa uusia alueita. Vuorisen mukaan Instagram-runoudelle on tyypillistä muun muassa self help -tyylisyys sekä taiteilijakuvan rakentaminen runojen kautta. **Lydyia Paakki** tutkii kotimaisen rap-artistin Eevil Stöön albumin *Iso Vauva Jeesus* (2016) kielellistä leikittelyä. Paakki nostaa Eevil Stöön kielipeleistä esiin muun muassa vakiintuneiden fraasien ja termien muuntelun, leikittelyn sanojen monimerkityksisyydellä sekä metaforat ja vertauskuvat mutta pohtii myös mahdollisuutta tulkita Eevil Stöön sanoituksia rap-konventioiden parodiana. Eevil Stöötä ei ole aiemmin tutkittu. Artikkelit avaavat valaisevan näkökulman perinteisten runokokoelmien ulkopuolella kukoistaviin lyriikan muotoihin.

Kokoelman toinen osio *Motiivit, multimodaalisuus ja transfiktionaalisuus kerronnassa* alkaa **Aappo Jutilan** artikkelilla ”Saari-motiivi Maarit Verrosen romaanissa *Saari kaupungissa*”. Jutila tarkastelee Verrosen vuonna 2007 julkaistun romaanin saari-motiivia, joka näyttäytyy analyysissä fragmentaariseen teokseen koheesiota tuottavana ja temaattista tasoa rakentavana konkreettisena rakenne-elementtinä. Verrosen poetiikkaan kuitenkin kuuluu, että konkreettinen motiivi alkaa saada kerronnassa metaforisia ulottuvuuksia ja myös esimerkiksi ihmiset alkavat näyttäytyä – 1600-luvulla eläneen runoilija John Donnen ajatuksen vastaisesti – saarina, mikä komplisoi teoksen tematiikkaa. **Jari Virtanen** tarkastelee artikkelissaan ”Mielensisäisyys Emmi Niemisen sarjakuvakerronnan murtuvina kuvina: *Keskiviikon* liminaalisuus kuvan ja sanan vuoropuheena” visuaalisen ja kielellisen kerronnan keinoja, joiden avulla Nieminen esittää henkilöhahmojen mielensisäisiä tiloja. Virtanen erittelee erityisesti visuaalisia keinoja, kuten näkökulmatekniikkaa, fokalisaatiota ja hahmon seuraamista, sekä kiinnittää huomiota visuaalisiin motiiveihin, jotka ilmentävät hahmon mielensisältöjä. Niemisen teoksesta ei ole julkaistu aiempaa tutkimusta, joten Virtanen avaa artikkelillaan siitä käydyn tieteellisen keskustelun.

Osion päättää **Noora Raiskion** artikkeli ”Tie todelliseen Tuskaan. Sarjakuvalähtöisen Belzebubsin transmediaalinen tarinankerronta ja transfiktionaalisuus”, joka tarkastelee Belzebubs-virtuaalibändin ”Cathedrals of Mourning” -musiikkivideota ja bändin haastattelua esittävää sarjakuvaa. Artikkelin tutkimuskohde on poikkeuksellisen kompleksinen, sillä Belzebubs oli alkujaan JP Ahosen sarjakuvassaan luoma fiktiivinen bändi, josta muotoutui sittemmin myös heavy metal -musiikkia julkaiseva virtuaalibändi, jonka jäsenet esitetään sarjakuvan hahmoiksi. Raiskio pohtii erityisesti Belzebubsin transmediaalisuutta ja transfiktionaalisuutta. Belzebubsin fiktiivinen universumi on transmediaalinen eli eri medioiden rajat ylittävä, sillä se välitetään yleisölle eri medioiden kautta. Samalla Belzebubsia voi pitää transfiktionaalisena, sillä hahmot ja tapahtumat toistuvat samankaltaisina eri medioita hyödyntävissä teksteissä. Raiskion artikkeli on ensimmäinen Belzebubsia käsittelevä tutkimusartikkeli. Multimodaalisuuteen liittyvien ilmiöiden tutkimus on kasvattanut suosiotaan kirjallisuudentutkimuksessa parin viime vuosikymmenen aikana, ja niin Virtanen kuin Raiskion artikkeli osallistuvat niiden kartoittamiseen ja analyysiin.

Kokoelman kolmas osio *Fantasiaa ja satuja* sisältää kolme artikkelia. **Nea Lahtinen** tarkastelee artikkelissaan ”Ihminen on ihmiselle susi? Ihmisen ja suden suhde Elina

Pitkäkankaan ihmissusitrilogiassa *Kuura*” inhimillisten ja ei-inhimillisten eläinten esitystä ja suhdetta erityisesti Elina Pitkäkankaan nuortentrilogian päätösosassa *Ruska* (2018). Ihmissusihahmot ovat 2000-luvulla tulleet voimakkaasti ulkomaiseen ja kotimaiseen nuortenkirjallisuuteen, ja Lahtinen osoittaa kriittisen eläintutkimuksen avulla Pitkäkankaan pohtivan niiden kautta viime vuosina ajankohtaistunutta kysymystä ihmisten ja muiden eläinlajien suhteesta. *Kuura*-trilogiasta ei ole julkaistu aiempaa tutkimusta. **Mikko Äijö** erittelee Johanna Sinisalon Cthulhu-mytologiaa hyödyntävän novellin ”Me vakuutamme sinut” (1993) fantastisia elementtejä kognitiivisten lukustrategioiden näkökulmasta. Kognitiivinen kertomusentutkimus on pohtinut erilaisia tapoja, joilla lukija voi yrittää luonnollistaa esimerkiksi fantasialle tyypilliset epäluonnolliset elementit. Äijö hyödyntää Jan Alberin näkemyksiä pohtiessaan, miten erilaiset lukutavat vaikuttavat käsitykseen siitä, laajentaako Sinisalon novelli Cthulhu-mytologiaa vai ei. Myöskään Sinisalon novellia ei ole kirjailijan tunnettuudesta huolimatta aiemmin tutkittu. Osion päättää **Merja Sovalan** artikkeli, joka erittelee Jacob ja Wilhelm Grimmin satua ”Hannu ja Kerttu” (1812) keskiajalta periytyviä noitaukskomuksia kierrättävänä lasten kasvutarinana. Sovala kontekstoi sadun noitahahmon kristillisiin uskomuksiin kannibalistisista noidista sekä pohtii Hannun ja Kertun toimijuutta ja henkistä kasvua epäturvallisten aikuisten täplittämässä sadussa. Osion artikkelit tulevat osoittaneeksi fantastisten kertomusten historiallisen kirjon sekä näyttäneeksi, kuinka monipuolisesti niitä voidaan kirjallisuudentutkimuksen piirissä tarkastella ja tulkita.

Kokoelma osoittaa taas kerran, että maisteriopiskelijat pystyvät kirjoittamaan korkeatasoisia tutkimusartikkeleita aiheistaan niihin keskittyvillä artikkelikursseilla ja toimimaan osana tutkimusyhteisöä. Toivon antoisia lukuhetkiä kaikille teille, jotka onnistuitte saamaan kokoelman käsiinne.

Tampereella 14. helmikuuta 2020

Saija Isomaa
Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori
Artikkelikurssin vetäjä ja kokoelman toimittaja

Lyriikka populaarikulttuurissa

Instagram-lyriikka runouden uutena alalajina

Aino Vuorinen

Instagram on suosittu kuvien ja lyhyiden tekstien jakamiseen käytetty sosiaalisen median sovellus, jolla on jo yli miljardi aktiivista käyttäjää kuukausittain (Instagram 2019). palvelun suosion myötä on syntynyt ilmiö, jossa runoja julkaistaan ja jaetaan Instagram-tileillä. Instagram-runouteen voidaan katsoa kuuluvaksi myös esimerkiksi printtimuodossa kirjoitetut runot, joita jaetaan Instagramissa tai vastaavissa verkkopalveluissa. Artikkelissani kartoitan Instagram-lyriikkaa (instagram poetry, instapoetry) runouden uutena alalajina ja erittelen sille tyypillisiä piirteitä. Lisäksi lähestyn Instagram-lyriikkaa affektiivisuuden käsitteen kautta pohtiessani syitä sen suosioon. Instagram tarjoaa käyttäjilleen mahdollisuuden julkaista kuvia, lisätä niihin kuvatekstejä sekä tagätä eli liittää toisia sovelluksen käyttäjiä julkaisuun @-symbolia käyttäen, jolloin syntyy linkki omasta julkaisusta toisen käyttäjän tilille. Hashtag-tunnisteilla #-symbolia käyttäen käyttäjät kuvailevat julkaisemiaan kuvia, ja tunnisteet tekevät kuvista julkisesti haettavia (Pâquet 2019, 297). Hyödynnän analyysissani hashtag-tunnisteita, jotka antavat viitteitä siitä, miten paljon Instagram-runoutta jaetaan palvelussa, ja kertovat, minkälaisia sanoja palvelun käyttäjät itse runoihin liittävät.

Tuoreessa Instagram-lyriikkaa käsittelevässä artikkelissaan Lili Pâquet (2019, 311) toteaa, että Rupi Kaurin ja muiden Instagram-runoilijoiden suosio haastaa väitteen siitä, että runous on kuoleva taiteenlaji, jota kukaan ei enää lue. Hyödynnän Pâquetin Instagram-lyriikkaa self help -näkökulmasta tarkastelevaa artikkelia Instagram-runouden analyysissä. Pâquet kirjoittaa osuvasti, että akateemisessa tutkimuksessa on laajalti ylenkatsottu Instagram-runous, jota pidetään vähäistä kirjallista ansiota osoittavana (*lowbrow*) lyriikan muotona. Käsitys ylläpitää erontekoa akateemisen ja populaarikulttuurin välillä, eikä ota huomioon yleisövästään merkitystä. (Pâquet 2019, 296.) Onkin tärkeää tutkia runoutta, joka on saavuttanut suuren suosion ja innostanut Instagram-käyttäjiä lukemaan lyriikkaa. Instagram-lyriikka on kenttänä vielä tuore ja verrattain vähän tutkittu alue, joka on kuitenkin saanut jo runsaasti huomiota sekä lukijoita. On kiinnostavaa selvittää, millainen runous on saanut lukijat innostumaan lyriikasta aivan uudella tavalla. Pyrin kartoittamaan Instagram-lyriikkaa alalajina tutkien, millaisia yhdistäviä piirteitä runoista löytyy ja miten nämä piirteet kytkeytyvät Instagram-palveluun runojen julkaisemisen sekä jakamisen alustana.

Käytän artikkelissani Rupi Kauria kenttensä yhtenä tunnetuimmista edustajista tapausesimerkkinä Instagram-runoilijasta. Lisäksi tarkastelen toista Instagram-runoilijaa, Bridgett Devouea, jonka tyyli runoilijana muistuttaa läheisesti Kaurin tyyliä. Myös Devoue jakaa lyriikkaansa sekä muita kuvia Instagram-tilillään. Erittelen artikkelissa yhtäläisyyksiä näiden runoilijoiden välillä löytääkseni Instagram-lyriikalle keskeisiä piirteitä. Alun perin vuonna 2014 Kaurin omakustanteena julkaistua esikoiskokoelmaa *milk and honey* seurasi runoilijan toinen runokoelma *the sun and her flowers* vuonna 2017 (Kaur 2017). Hashtagilla

#rupikaur Instagram antaa 543 tuhatta julkaisua tulokseksi (18.9.2019). Kauriin viittaavia hashtag-merkintöjä voidaan lisätä julkaisuihin monista syistä, mutta näiden merkintöjen määrä itsessään kertoo paljon runoilijan saamasta huomiosta ja julkisuudesta verkkopalvelun piirissä – puhumattakaan siitä, että runoilijalla itsellään on sovelluksessa 3,7 miljoonaa seuraajaa henkilökohtaisella tilillään (Instagram 18.9.2019). Kaurin itsensä kuvittaman esikoiskokoelman runot käsittelevät rakkautta, menetystä, hyväksikäyttöä ja traumaa. Kaurin ura runoilijana on lähtenyt liikkeelle sosiaalisen median avulla, ja sittemmin hänestä on tullut paitsi tunnettu kirjoittaja niin myös merkittävä mediapersoona. Devouella on Instagramissa 149 tuhatta seuraajaa (29.12.2019) ja hänen esikoiskokoelmansa *Soft Thorns* on julkaistu vuonna 2018 (Andrews McMeel Publishing 2019).

Affektiivisuuden käsite on yksi tapa lähestyä Instagram-lyriikan saavuttamaa suosiota. Tieteen termipankin (2019) määritelmässä todetaan erityisesti niin sanotussa affektiteoriassa eroteltavan affektin ja tunteen käsitteet, jolloin affekti ymmärretään useimmiten selkeämmin määriteltyä tunnetta tai puhdasta ja subjektiivista kehollista tuntemusta laajemmaksi sekä epämääräisemmäksi. Lyhyet, kauttaaltaan pienin kirjaimin ja ilman välimerkkejä kirjoitetut runot Kaurin omien kuvitusten lomassa ovat perinteisestä lyriikasta poikkeavaa luettavaa yksinkertaisuudessaan ja estetiikassaan. Arvioin niiden näyttäytyvän lukijoille perinteistä lyriikkaa helpommin lähestyttävänä ja eri tavoin samaistuttavana. Instagram-runous on myös helposti saatavilla ja tyypillisesti nopeasti luettavissa. Se sopii self help -tyylissään (ks. Pâquet 2019) Instagramissa jaettavaan lainauksiin ja on tuoreutensa sekä sosiaalisen median alustansa puolesta nykylukijaan vetoavaa.

Anna Helle ja Anna Hollsten (2016, 8) toteavat, että tutkimalla kirjallisuuden affektiivisuutta ja siihen liittyviä tunneilmiöitä saamme paremman käsityksen kirjallisuuden vaikuttavuudesta sekä mekanismeista, joilla kirjallisuus lukijoita liikuttaa. Tämä johdattaa tärkeään kysymykseen siitä, minkä takia ylipäänsä luemme kirjallisuutta. (Mt.) Instagram-lyriikan suosio kutsuu pohtimaan, mikä saa ihmiset lukemaan ja kirjoittamaan Instagram-runoutta ja mikä siinä vetoaa yleisöön. Lisäksi Instagram-runoutta on kritisoitu ja parodioitu, mikä herättää kysymyksiä sen paikasta kirjallisuuden kentällä ja yleisemmän kysymyksen siitä, mitä ylipäänsä on runous ja mikä runoudeksi voidaan määritellä.

Esittelen ja kartoitan aluksi Instagram-runoutta ja erittelen tapoja, joilla sitä voidaan koettaa määritellä. Esittelyn jälkeen tarkastelen lähemmin self help -piirteitä sekä taiteilijakuvan rakentumista Instagram-runoudessa Kaurin ja Devouen runojen sekä Instagram-tilien kautta.

Lyriikan tuore alalaji

Instagram toimii jakamisen välineenä käyttäjilleen: palvelussa voi paitsi seurata valitsemiaan henkilöitä ja tilejä myös julkaista melko vapaasti materiaalia omasta elämästään. Instagram tarjoaa mahdollisuuden kertoa omaa elämää kuvin, sanoin ja myös lyriikan keinoin. Instagramissa onkin syntynyt joukko tilejä, joilla julkaistaan jo Instagram-runoudeksi nimettyä lyriikkaa. Instagram-lyriikan määrittely ja siihen

kuuluvan aineiston rajaaminen ei kuitenkaan ole ongelmattonta. Käsitän Instagram-runouden lyriikan uudeksi alalajiksi, johon kuuluvia runoja ja runoteoksia yhdistää niiden jakaminen Instagramissa sekä muissa vastaavissa verkkopalveluissa. Alastair Fowler (1997, 112) toteaa alalajeilla olevan yleiset tyypin (*kind*) piirteet, jotka sisältävät ulkoiset muodot, mutta ennen muuta niiden lisäävän lajiin uusia erityisiä ja olennaisia piirteitä. Instagram-lyriikka muistuttaa muodoltaan ja muilta piirteiltään monia muita runouden alalajeja, mutta sen jakamisen ja lukemisen tavat ovat uusia. Jakamisen tavan, sovelluksen yhteisöllisyyden sekä näiden tuomien sisällöllisten piirteiden voi nähdä muodostavan Instagram-runoudesta oman, erillisen joukkonsa. Christian R. Hoffmann (2017, 4) kirjoittaa, etteivät digitaalisten alustojen valmiiksi asetetut (*preconfigured*) tekstimallit määritä, rajoita tai estä palveluissa julkaistua sisältöä, sen aihetta tai toimintoja millään tavalla ja näin yleensä synnyttävät suuren määrän erilaisia tekstilajeja. Tämän seurauksena rikkaat lajiekologiat (*genre ecologies*) ovat muodostuneet ajan myötä kullakin alustalla. (Mt.) Instagram-runous lukeutuu näihin digitaalisissa ympäristöissä syntyneisiin lajeihin.

Jeneen Naji (2018, 1) määrittelee digitaalisen runouden elektronisen kirjallisuuden alalajiksi ja Instagram-runouden digitaalisen runouden tyypiksi. Instagram-runous on kuitenkin ylittänyt digitaalisen lyriikan rajat siirryttyään ruuduilta paperille, esimerkiksi Kaurin julkaistujen runokokoelmien myötä. Instagram-runoilijoiksi ryhmittyvien runoilijoiden julkaisemat teokset voidaan ajatella kuuluvaksi Instagram-runouden alalajiin, sillä ne ovat Instagram-runoutta painetussa muodossa. Painetut teokset kuitenkin problematisoivat Instagram-lyriikan määrittelyä edelleen: mikäli painetut teokset lasketaan osaksi Instagram-lyriikan alalajia, on Instagram-lyriikassa oltava muitakin määrittäviä piirteitä kuin niitä yhdistävä jakamisen alusta. Tällöin määrittelyssä painottuvat edellä mainitut jakamisen tavan sekä yhteisöllisyyden tuomat sisällölliset piirteet. Seuraavaksi pyrin erittelemään piirteitä, jotka ovat Instagram-runoilijoille tyypillisiä ja muodostavat niistä oman alalajinsa.

Shannon Carlin (2017) kuvailee haastattelussaan Kaurin kanssa osuvasti runoilijan tyyliä kirjoittaen, että Kaur jakaa täydellisesti self-care-liikettä ilmentäviä runoja rakkaudesta, sydänsärystä sekä naiseudesta. Runoja Carlin kuvaa ”suurimmaksi osaksi Kaurin omilla herkillä viivapiirroksilla kuvitetuiksi suupalan kokoisiksi affirmaatioiksi, jotka on helppo sisäistää Instagramia selattaessa”¹. (Carlin 2017.) Affirmaatioilla tarkoitetaan positiivisia vakuutteluja (Merriam-Webster 2019). Carlinin kuvaus tuntuu osuvan Kaurin tuotannon lisäksi hyvin Instagram-runoihin yleisemminkin: lyhyet ja nopeasti luettavat runot sopivat Instagramin kuvaruutuun ja ovat yleensä asettelultaan esteettisiä mahdollisine kuvituksineen siivitettyinä. Kuvitusta ei kuitenkaan esiinny kaikissa Instagram-runoissa.

Sosiaalisen median avulla runoilijoilla on uudenlainen mahdollisuus saavuttaa näkyvyyttä ja siten markkinoida runouttaan sekä tulla tunnetuksi. Sen myötä on

¹ “Most are bite-size affirmations, accompanied by Kaur’s own delicate line drawings, that go down easy when scrolling through Instagram.” (Carlin 2017.)

auennut uusi kanava tulla julkaistuksi myös perinteisellä tavalla. Carlin listaa, että Kaurin ohella Lang Leav, Tyler Knott Gregson ja Robert M. Drake ovat kaikki saaneet kirjasopimuksen sosiaalisen median näkyvyytensä myötä. Sosiaalinen media on tarjonnut yhä useammille ja etenkin värillisille runoilijoille mahdollisuuden jakaa työtään laajemman, nuoremman ja aiempaa moninaisemman yleisön kanssa. (Carlin 2017.) Pâquet (2019, 305) toteaa Kaurin värillisenä naisena vetoavan globaaliin yleisöön naisia, joiden ääni usein saatetaan vaieta ja marginalisoida. Hän (mt., 296) kirjoittaa Kaurin ja muiden huomiota keräävien sosiaalisen median runoilijoiden uudelleenmuotoilevan kirjallista muotoa julkaisuillaan Instagramissa sekä saavuttavan uusia yleisöjä. Instagram tarjoaa moninaisemmalle kirjolle runoilijoita mahdollisuuden jakaa työtään ja lukijoille mahdollisuuden löytää helposti runoutta luettavaksi.

Tutkimalla hashtag-hakusanoja käy ilmi suuret määrät, joissa Instagram-runoutta julkaistaan ja jaetaan palvelussa. Palvelusta löytyy tunnisteella #poetry 36 miljoonaa julkaisua. Runouteen liittyviä tunnisteita löytyy runsaasti (Kuva 1).

Tunnisteet	Julkaisujen määrä
#poetry	36 miljoonaa
#poetrycommunity	10,2 miljoonaa
#poetryporn	2 miljoonaa
#poetrylovers	1.3 miljoonaa
#poetrygram	911 tuhatta
#poetryofig	812 tuhatta
#poetrysociety	730 tuhatta
#poetryislife	716 tuhatta
#poetryslam	693 tuhatta
#poetryislove	316 tuhatta
#poetrybooks	314 tuhatta
#poetrylove	302 tuhatta
#poetrylover	262 tuhatta
#poetry_addicts	253 tuhatta
#poetrycorner	240 tuhatta
#poetryisart	237 tuhatta
#poetryoftheday	216 tuhatta
#poetrychallenge	209 tuhatta
#poetrytribe	194 tuhatta
#poetryaccount	167 tuhatta
#poetryloving	145 tuhatta
#poetryaddict	141 tuhatta
#poetrydaily	119 tuhatta
#poetryofinsta	103 tuhatta
#poetryworld	82 tuhatta
#poetrymonth	58.5 tuhatta

Kuva 1. (Instagram, katsottu 17.10.19.)

Lisäksi tunnisteista ilmenee Instagram-runoilijoiden muodostama yhteisö. Tarkastelemistani aihetunnisteista toiseksi suosituin viittaa nimellään (#poetrycommunity) suoraan runoilijoiden sekä runojen lukijoiden yhteisöllisyyteen 10,2 miljoonalla tunnisteella. Yhteisöllisyys ja Instagram-runoilijoiden yhteisöön liittyminen runoutta käsittelevien aihetunnisteiden kautta on siis Instagram-runoja yhdistävä keskeinen piirre.

Selaamalla #poetry-tunnisteella Instagramista löytyviä runoja ilmenee niistä paljon yhdistäviä piirteitä. Monet Instagram-runosta tarjoavat jonkinlaisen oivalluksen elämästä runon muotoon aseteltuna. Aiheiltaan runot muistuttavat aforismeja, jotka on aseteltu visuaalisesti huolella pohdittuun muotoon. Runojen lyhyt, Instagram-kuvaan sopiva mitta tukee osaltaan tätä asetelmaa. Runojen lyhyt mitta on merkittävä ominaisuus, jonka huomaa pian julkaisuja selattaessa. Useat #poetry-tunnisteella löytyvät runot muistuttavat aiheiltaan, asettelultaan ja osa myös kuvitukseltaan Kaurin tyyliä. Kaurin runoja lukeneena useista runoista nouseekin tuttuuden tunne ja miltei jonkinlainen ennalta-arvattavuus. Runoilta osaa jo odottaa tiettyjä piirteitä ja tapoja käsitellä maailmaa. Runoista ilmenee self help -kirjallisuudelle tyypillinen ote ja voimaannuttavat aiheet. #poetry-tunnisteella löytyy esimerkiksi runo Devouelta, jonka tyyli muistuttaa läheisesti Kaurin lyriikkaa.

Sosiaalipsykologi Sherry Turkle (2011, 176) toteaa, että verkossa kirjoittamisessa ei muodostu kykyä reflektoida omia tuntemuksiaan yksityisesti, ja huomauttaa tarpeesta saada reaktioita toisilta nopeasti. Instagram-lyriikkaa on kiinnostavaa tarkastella Turklen huomioita vasten: lyriikka on kuitenkin perinteisesti mielletty syvälliseksi ja pohtivaksi kirjallisuuden muodoksi. Patrick Hayes (2015, 234) kirjoittaa Web 2.0:n, digitaalisten jakamisen kanavien lisääntymisen, tehneen verkossa kirjoittamisesta helppoa. Instagramin kaltaisten alustojen myötä runot ovat tulleet nopeammin jaettaviksi sekä saavutettaviksi, mutta ovatko myös niiden kirjoittaminen ja lukeminen muuttuneet paljon näiden alustojen myötä? Philippe Lejeune (2009, 316) toteaa verkossa kirjoittamisen vapauttaneen päiväkirjan muotoa pois syvyyden ja tyylin vaatimuksista. Verkkokirjoittamisen lähentyminen puhuttuun kieleen on kiinnostava piirre Instagram-lyriikkaa tarkasteltaessa: runoille tyypilliseksi ajatellaan niiden huomion kiinnittyminen erityisesti arkikielestä poikkeaviin keinoihin (Haapala & Steinby 2013, 157). Jakamisen helppous selittää osaltaan Instagram-runojen määrää, mutta tunnisteiden runsaasta määrästä ja esimerkiksi Kaurin suuresta seuraajaluvusta päätellen runoudelle on myös paljon kysyntää palvelussa.

Pâquet (2019, 296) toteaa Instagram-runouden pätevyyden juontuvan sen vetoamisesta runollisiin ja laajempiin yleisöihin ja taiteenlajina sen pidemmälle legitimoituvan tavasta, jolla sen harjoittajat käyttävät poeettisia ekfrasiksen keinoja. Pâquetin (2019, 300) mukaan Instagram-runoilijat käyttävät hashtag-merkintöjä modernilla tavalla ekfrasiksellisesti tekemällä kuvistaan (runot sisältäen) saavutettavia hakusanoilla, jotka myös avaavat runojen merkitystä seuraajille. Aihetunnistemerkinnot voidaankin lukea Instagram-runoudelle tyypillisiin piirteisiin. Devouen julkaisusta (Kuva 2) näkyy runoilijan siihen valitsemat ja liittämät aihetunnisteet. #poem-, #poetry- ja #instapoem-tunnisteiden ohella

Devoue on lisännyt julkaisuun myös esimerkiksi #heartbreak- ja #grungegirl-tunnisteet. Tunnisteet liittävät hänet osaksi Instagram-runoilijoiden yhteisöä ja lisäksi kuvailevat jaetun runon aihetta sekä runoilijan tyyliä. Kaurin uusimmista julkaisuista ei löydy runot Instagram-runoilijoiden yhteisöön liittäviä aihetunnisteita, minkä voi ajatella johtuvan Kaurin jo vakiintuneesta asemasta yhteisössä. Sen sijaan Kauriin viittaavia aihetunnisteita käytetään toisten runoilijoiden julkaisuissa liittämään ne Instagram-runoilijoiden joukkoon.



Kuva 2. (Instagram, haettu 6.12.2019.)

Hakutunnisteella #rupikaur Instagramista löytyviä julkaisuja selaamalla ilmenee, että tunnistetta liitetään omia Instagram-runoja sisältäviin julkaisuihin, eikä suurin osa tunnisteella löytyvistä julkaisuista sisällä lainkaan Kaurin runoja. Tunnistetta on lisäksi käytetty muissakin kuin runoja sisältävissä julkaisuissa, esimerkiksi elokuvista poimittujen still-kuvien alla. Naji (2018,1) kuvailee Instagram-runouden jatkuvasti sekoittavan ja uudelleenkäyttävän sisältöä. Tässä korostuu Instagram-runouden ja -runoilijoiden yhteisöllisyys. Kaurin esikoisteoksen nimellä #milkandhoney haettaessa Instagramista löytyy 442 tuhatta julkaisua (Instagram 21.10.19), jotka ovat vastaavanlaisia kuin runoilijan nimellä haettaessa saadut tulokset. Näillä tunnisteilla selattaessa löytyy hakutuloksina myös muutamia julkaisuja, joissa Kaurin teoksia on sijoitettu esteettisesti aseteltuna muiden esineiden, kuten kynttilän tai kahvikupin, kanssa samaan valokuvaan (Kuva 3). On kiinnostavaa, että Kaurin teos sijoitetaan osaksi asetelmaa muille jaettavaksi tarkoitettuun Instagram-kuvaan. Tällöin Kaurin runouden omistaminen tai lukeminen liitetään osaksi omaa sosiaalisen median profiilin sisältöä ja viestitään

Kaurin tuntemuksesta sekä kiinnostuksesta tämän lyriikkaan. Asetelmilla voidaan osoittaa siis kiinnostusta lukemiseen tai tukea Kaurille ja tämän työlle paitsi taiteilijana niin myös sosiaalisen median vaikuttajana. Asetelmat voivat kertoa Kaurin runouden koskettaneen lukijaa. Toisaalta Kaurin liittämällä oman profiilin julkaisuihin voidaan viestittää tietynlaista imagoa muille Instagramin käyttäjille runouden tai spesifimmin juuri Kaurin runouden lukijana.



Kuva 3. (Instagram, haettu 6.12.2019.)

Visuaalisuus on yksi merkittävistä Instagram-runoutta yhdistävistä piirteistä, jolle kuvapainotteinen sovellus tarjoaa puitteet. Instagram-runouden kuvallisuus ilmenee runojen kuvituksessa, aiemmin mainituissa asetelmissä sekä runojulkaisujen esteettisissä ulkoasuissa. Eunji Lee, Jung-Ah Lee, Jang Ho Moon ja Yongjun Sung (2015, 552) kirjoittavat Instagramin ”kuva ensin, teksti toisena”-säännöstä, joka synnyttää voimakkaasti visuaalisesti orientoituneen kulttuurin Instagramissa tehostetuilla kuvankäsittelyominaisuuksillaan. Voimakas kuvallisuus ja visuaalisuus sävyttävät myös Instagramissa jaettavaa runoutta, jota tyypillisesti julkaistaan tai jaetaan kuvan muodossa. Estetiikkaan on kiinnitetty huomiota esimerkiksi runon taustalle valitulla kuvalla tai erilaisia fontteja käyttämällä. Useissa runoista on runoilijan allekirjoitus lopussa, mahdollisesti oman työn merkitsemiseksi kuvien levitessä palvelussa toisten jakaessa runoja pelkkiä kuvia

käyttäen. Lee, Lee, Moon ja Sung (2015, 555) kirjoittavat kuvien olevan tekstiä parempia itseilmaisussa sekä vaikutelmien hallinnassa. Instagram-runoilijat hyödyntävät visuaalisuutta osana runojaan, ja esimerkiksi Kaur kuvittaa itse runonsa. Pâquet (2019, 297) toteaa Instagramin eroavan muista sosiaalisen median sivustoista sen kuvallisuudessa: Instagramissa kuvat ovat keskeisessä asemassa, ja sovellus onkin tunnettu älypuhelimella otetuista selfie-omakuvista. Runojen kuvaformaatin sekä visuaalisuuden ohella Instagram-runoilijat, kuten Kaur ja Devoue, julkaisevat Instagram-tilillään myös muita kuvia, kuten selfieitä. Kuvilla on vaikutus siihen, millainen kuva runoilijoista rakentuu sosiaalisessa mediassa. Käsittelen Instagram-runoilijoiden taiteilijakuvan rakentumista tarkemmin seuraavassa luvussa.

Instagram-runouden piirteitä: self help -tyylyisyys sekä taiteilijakuvan rakentaminen

Pâquet (2019) käsittelee Instagram-runoutta self help -aspektista. Hän (2019, 296) toteaa Instagram-runouden multimodaalisena alalajina yhdistävän runoutta ja self help -kirjallisuutta. Pâquet (2019, 306) kirjoittaa, että Instagram-runous etäännyy Instagramin pinnallisuudesta kohti itsepositiivisuutta (*self-positivity*) sekä parantumista ja tällä tavoin osittain nojaa self help -kirjallisuuden tekniikoihin. Kaurin lyriikassa tämä piirre on selkeästi havaittavissa, ja self help -sävy vaikuttanee lukijoiden Kaurin tuotantoa kohtaan tuntemaan vetoon. Lyhyitä, elämänohjeita sisältäviä runoja löytyy *milk and honey* -kokoelmasta runsaasti. Olen poiminut näistä esimerkkejä teoksen *the breaking-* ja *the healing* -osioista:

you mustn't have to
make them want you
they must want you themselves
(*milk and honey* 2015, 96.)

the thing
worth holding on to
would not have let go
(*milk and honey* 2015, 102.)

you must enter a relationship
with yourself
before anyone else
(*milk and honey* 2015, 150.)

Lyhyet runot sisältävät parisuhteisiin ja niiden päättymiseen liittyviä ohjeita tai oivalluksia. Ensimmäinen runo kehottaa, ettei toista tulisi koettaa saada haluamaan itseä, sillä toisen on itse haluttava suhdetta. Toisessa runossa todetaan, että asia josta kannattaa pitää kiinni ei olisi päästänyt irti, ja kolmannessa muistutetaan, että ennen ryhtymistä parisuhteeseen toisen kanssa on ryhdyttävä suhteeseen itsensä kanssa. Runot neuvovat lukijaa tavoittelemaan tasapainoisempia parisuhteita.

Lyhyistä aforisminomaisista neuvoista poiketen "to do list (after the breakup):" -runo on huomattavasti pidempi ja koostuu konkreettisista ohjeista, joilla selvitä erosta. Sekin sijoittuu aiheeltaan parisuhteen päättymiseen. Self help -ote on runossa voimakkaasti havaittavissa: numeroidut ohjeet neuvovat askeleet, joiden avulla selviytyä tapahtuneen eron jälkeen. Kaurin tyylistä poiketen runossa on käytetty pisteitä ohjeiden perässä, mikä lisää neuvojen painokkuutta.

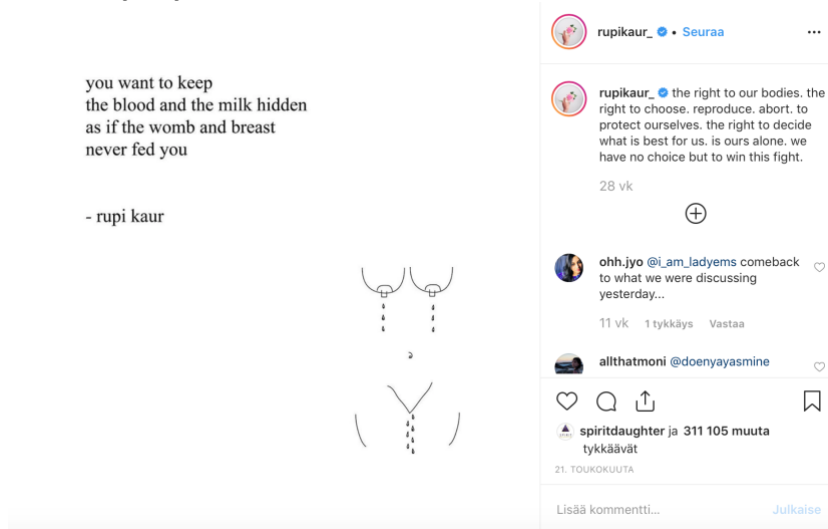
to do list (after the breakup):

1. take refuge in your bed.
2. cry. till the tears stop (this will take a few days).
3. don't listen to slow songs.
4. delete their number from your phone even though it is memorized on your fingertips.
5. don't look at old photos.
6. find the closest ice cream shop and treat yourself to two scoops of mint chocolate chip. the mint will calm your heart. you deserve the chocolate.
7. buy new bedsheets.
8. collect all the gifts, t-shirts, and everything with their smell on it and drop it off at a donation center.
9. plan a trip.
10. perfect the art of smiling and nodding when someone brings their name up in conversation.
11. start a new project.
12. whatever you do. do not call.
13. do not beg for what does not want to stay.
14. stop crying at some point.
15. allow yourself to feel foolish for believing you could've built the rest of your life in someone else's stomach.
16. breathe.

(*milk and honey* 2015, 142.)

Instagram-runoilijoita yhdistävänä tekijänä voidaan pitää itsen brändäystä ja tapoja, joilla runoilijakuva rakennetaan Instagram-sovellusta käyttäen. Pâquet (2019, 298) kirjoittaa Kaurin brändistä todeten, että kuvillaan runoilija brändäytyy menestyksekkääksi ja hengelliseksi ja kuvat korostavat häntä yksilönä. Runoilla, omakuvilla (*selfie*) ja kuvituksella Kaurin Instagramissa välittämä viesti on, että runoilija on saavuttanut sisäisen rauhan, jonka hän voi edelleen antaa seuraajilleen näiden ostaessa Kaurin kokoelman. Myös muut Instagram-runoilijat tarjoavat tällaisia spesifejä, valikoituja brändejä seuraajilleen. (Pâquet 2019, 299.) Brändäys ja runoilijan muu esiintyminen (sosiaalisessa) mediassa vaikuttavat heidän saamaansa näkyvyyteen. Pâquet (2019, 297–298) toteaa Kaurin valokuvien ja runojen saaneen enemmän huomiota, kun Instagram poisti Kaurin menstruaatiota käsittelevän kuvasarjan kuvan, jossa runoilijan housuissa ja vuodevaatteissa näkyi kuukautisverta. Kaurin jakamassa runossa (Kuva 4) ilmenee runoilijan poliittinen

aktivismi naisten oikeuksien puolesta. Se linkittyy aiheiltaan runoilijan Instagram-kuvien synnyttämään kuukautisverikohuun.



Kuva 4. (Instagram, haettu 6.12.2019.)

Kaur promotoi toista runokokoelmaansa Instagram-sivullaan (Kuva 5) rakentaen samalla taiteilijakuvaansa sekä brändiään. Teoksen kansikuva teksteineen on maalattu runoilijan paljaaseen selkään.

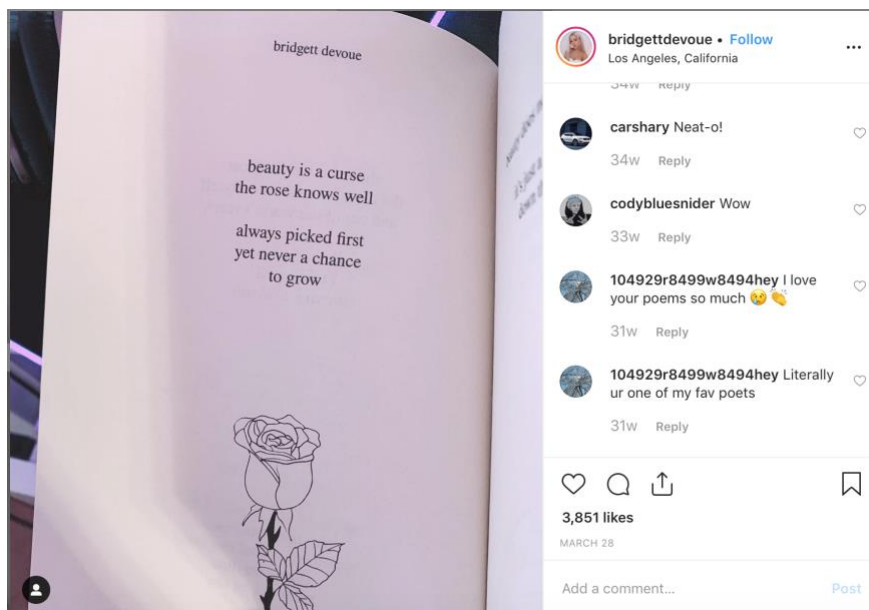


Kuva 5. (Instagram, haettu 6.12.2019.)

Selatessa Instagramia #poetry-tunnisteella löytyy poemxheaven-tilin jakama Bridgett Devouen runo, joka muistuttaa paljon edellä Instagram-runouden self help-tyylisyydestä esimerkkinä käyttämäni Kaurin runoa: "falling in love with yourself is the most/ important relationship you will ever have" (Instagram 29.11.2019). Runon alla on Devouen nimi kursivoilla. Muitakin Instagram-runouden sekä runoilijoiden piirteitä havainnollistavia yhtäläisyyksiä Kaurin ja Devouen välillä on löydettävissä. Devouelta löytyy myös omat verkkosivut, joilla myydään hänen

runoteostaan. Kaurin tavoin Devoue kertoo sivuillaan aloittaneensa taiteellisen luomisen jo nuorena (Devoue 2019). Sivulla kuvaillaan hänen teostaan “the poetry living within these pages tells stories of **love, heartbreak, freedom, oppression, sexual assault, sexism, hope and humanity**. our darkest times are where we grow the most, so in this book, i share mine, and together, we learn how to heal.” (Devoue 2019, lihavointi alkuperäinen.) Runojen aiheet muistuttavat Kaurin lyriikan aiheita, ja parantumisen teema vaikuttaa olevan molemmilla keskeinen. Devouen teoksen julkaisija on sama kuin Kaurin esikoiskokoelman, ja sen kansi muistuttaa visuaalisesti Kaurin kokoelman kantta: molempien otsikko on valkoisella tekstillä ja kokonaan pienin kirjaimin, pohjaväri on musta ja kuvitus piirrettyä. Erona Kauriin kansi ei ole kokonaan mustavalkoinen, vaan kuvituksessa on käytetty valkoisen lisäksi vaaleanpunaista väriä kuvassa olevan käden kynsissä sekä sen pitelemässä ruusussa.

Kokoelman nimessä sekä kannen kuvituksessa toistuva ruusukuvasto jatkuu Devouen Instagram-sivulla, jolla hän jakaa runoja kokoelmastaan. Ruusukuvasto esiintyy kirjan sivulla kuvituksessa, josta runoilija on julkaissut kuvan Instagram-tilillään (Kuva 6). Kuvitus ruususta muistuttaa Kaurin teoksen viivapiirroksina toteutettua kuvitusta. Kuvituksen parina olevassa Devouen runossa myös puhutaan ruususta. Lisäksi pienin kirjaimin kirjoittaminen toimii yhdistävänä tekijänä Kaurin runouteen.



Kuva 6. (Instagram, haettu 29.11.2019.)



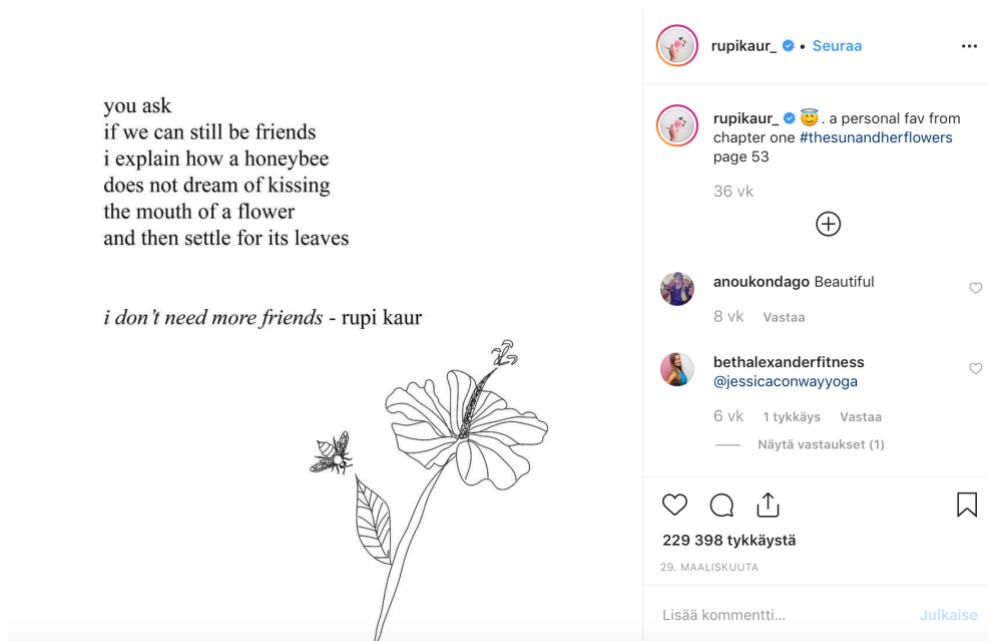
Kuva 7. (Instagram, haettu 29.11.2019.)

Devouen sivulta löytyy tyypillinen asetelma (Kuva 7), jonka osaksi Instagram-runoilijan kokoelma on otettu: asetelmassa näkyvät esineet sopivat väriltään Devouen runokokoelman kannen vaaleanpunaiseen väriin, ja sydämenmuotoinen muki teepussi vielä sisällään kuvastaa runojen lukemisen rauhallista ja kiireetöntä tilannetta. #rupikaur-tunnisteen julkaisuja selatessa ilmenee, että asetelmissa toistuu tee- tai kahvikuppi (Instagram, katsottu 6.12.2019). Vaikuttaa siltä, että Devouen kuvan asetelma on toisen käyttäjän tekemä ja kuvaama, ja runoilija on sen nähtyään uudelleenjakanut sen omalla Instagram-sivullaan. Näin runoilija on valikoinut kuvan osaksi brändiään. Asetelma muistuttaa Kaurin teoksista tehtyjä kuva-asetelmia. Asetelmat ilmentävät Instagram-runoudelle tyypillistä uudelleenjakamista sekä sekoittumista. Kuvassa näkyy Devouen kokoelman kansi, jossa on yhtäläisyyksiä Kaurin esikoiskokoelman kannen ulkoasuun.



Kuva 8. (Instagram, haettu 29.11.2019.)

Runoilijan omakuva (Kuva 8) toistaa ruusukuvastoa. Pâquet (2019, 297) kirjoittaa, että Instagram-runoilijat voivat käyttää brändäykseen runojensa ohella omakuvia. Teoksen nimessä, kannen kuvituksessa sekä sen sisällä ilmenevän ruusutematiikan toisto runoilijan Instagram-kuvien tasolla rakentaa Devouen runoilijakuvaa sekä brändiä runoilijana. Kaurin Instagram-sivulta poimitut esimerkkikuvat osoittavat kukkakuvien toistuvan sekä Kaurin että Devouen kuvastoissa. Kukkakuvasto toistuu Kaurin lyriikassa, kuvituksissa (Kuva 9) sekä toisen teoksen nimessä. Kuvateksti (Kuva 9) paikantaa otteen yhdeksi runoilijan omaksi suosikiksi uudemmasta kokoelmasta. Kuva toimii esimerkkinä tavasta, jolla Kaur runojaan jakaa Instagram-sivullaan. Lisäksi kukkakuvastoa ilmentää Kaurin omakuva (Kuva 10) hänen Instagram-sivultaan.



Kuva 9. (Instagram, haettu 6.12.2019.)



Kuva 10. (Instagram, haettu 6.12.2019.)

Sekä Kaur että Devoue rakentavat Instagram-sivuillaan taiteilijakuvaa sekä brändiä, joiden avulla he lisäävät teostensa näkyvyyttä. Molemmat runoilijat hyödyntävät kukkakuvastoa taiteilijakuvansa luomisessa vahvistaen yhteyttä teoksiensa ja Instagram-tiliensä välillä.

Instagram-runojen suosio – miksi niitä luetaan ja jaetaan?

Kaurin ja muiden Instagram-runoilijoiden runojen suosiota voidaan tarkastella myös runojen affektiivisuuden kautta. Keskityn analyysissäni Kaurin lyriikkaan käyttäen sitä tapausesimerkkinä Instagram-runoudesta. Luvut Instagramissa viittaavat Kaurin suosioon runoilijana – ja toki julkisuuspersoonana sekä inspiraation lähteenä toisille kirjoittajille, kuten hashtag-tunnisteet osoittavat. On siis kiinnostavaa pohtia, millaiset piirteet Kaurin runoissa viehättävät ja puhuttelevat lukijoita niin verkossa kuin paperillakin.

Affektilla tarkoitetaan jonkin ulkoisen voiman vaikutuksesta tapahtuvaa mielenliikutusta (Helle 2012, 58). Instagram-runoutta affektiivisuuden näkökulmasta tarkasteltaessa runous on ulkopuolinen voima, joka aiheuttaa lukijassa mielenliikutuksen, affektin. Helle kirjoittaa kirjallisuuden ja affektien tutkimuksen taustalla olevan psykologiaa useammin filosofian ja estetiikan. Affektit yleensä ymmärretään tuntemuksiksi, jotka ovat emootioita hankalammin tunnistettavissa ja luonteeltaan näitä häilyvämpiä. (Helle 2012, 58.)

Helle ja Hollsten (2016, 10) toteavat, että taiteen ja kulttuurin tärkeyttä pyritään enenevässä määrin perustelemaan yleisen sivistävyyden ohella sen hyvinvointivaikutusten kautta, ja kirjallisuuden affektiivisuutta koskeva tieto on tästäkin näkökulmasta tärkeää. Instagram-lyriikan affektiivisuutta analysoitaessa ajatus taiteen hyvinvointivaikutuksista kytkeytyy alalajin self help -piirteisiin, joista kirjoitin edellä. Pirjo Lyytikäinen (2016, 56) kirjoittaa tunnevaikutusten poetiikan, kuten poetiikan yleensäkin, joutuvan reagoimaan muuttuvaan tutkimuskenttään uusien prototyypin aseman saavien teosten ja sitä myöten lajien tai lajihybridien mukaan. Kuten totesin aiemmin, voidaan Instagram-lyriikkaa käsitellä lyriikan uutena alalajina tai self help -kirjallisuutta sekä lyriikkaa yhdistävänä lajihybridinä, josta myös Pâquet (2019, 296) kirjoittaa.

Runojen aiheet ovat yleismaailmallisia ja lukijoita affektiivisesti koskettavia, mutta niiden sävy usein toteava ja pelkistetty: tyyli tuntuu tavoittavan jotakin olennaista sosiaalisessa mediassa tyypillisestä tavasta suhtautua elämän suuriin kysymyksiin kyynisyyden, huumorin sekä lyhyiden ja tyhjentyvien toteamusten kautta. Toisaalta runojen aiheet ovat usein henkilökohtaisia ja arkoja, eikä niitä välttämättä käsitellä perinteisessä lyriikassa Instagram-runojen self help -tyyliin. Arvelen runojen olevan helposti lähestyttävämpiä kuin perinteisempien runojen, osin myös jakamiseen käytetyn verkkoalustan ja runoilijan mediasuosion takia. Sosiaalisen median yleistymisen myötä sosiaaliseen toimintaamme vaikuttavat sosiaalisen median tavat jakaa ja samaistua. Jan H. Kietzmann, Kristopher Hermkens, Ian P. McCarthy ja Bruno Silvestre (2011, 241) kirjoittavat, että sosiaalisen median alustoilla yksilöt ja yhteisöt jakavat, luovat yhteistyössä, keskustelevat ja muokkaavat käyttäjien luomaa sisältöä. Heidän mukaansa, ottaen huomioon valtavan näkyvyyden jonka sosiaalinen media on mediassa saanut, olemme keskellä uutta kommunikaatiomaisemaa (*communication landscape*) (Mt., 241.) Jakaminen, samaistuminen ja humoristisen kyyninen ote heijastuvat Kaurin runoudesta kertoen sosiaalisessa mediassa vallitsevasta kommunikaation tavasta. Kaurin

lyriikka yhdistää sosiaalisen median ja runouden maailmat tarjoten tien pohtia ja ymmärtää elämän syviä kysymyksiä ja tunteita päivittäisessä vuorovaikutuksessa tutuksi käyneen formaatin avulla.

Helle (2015, 68) kirjoittaa artikkelissaan oman identiteetin vahvistamisen olevan yksi syy runouden lukemiseen sekä tapa käyttää runoutta. Katja Seutu (2012, 249) toteaa runon affektiivisuuteen liittyvän olennaisesti ajatus osallistuvasta lukemisesta eli lukijan osallistumisesta runossa ilmaistuun emotionaaliseen prosessiin ja siitä, miten lukijasta tällä tavoin tulee aktiivinen osapuoli runon puhetilanteessa. Instagram-runojen self help -tyyli puhuttelee lukijaa usein suoraan ja osallistaa lukijan hyödyntämään runoja henkilökohtaisessa hyvinvoinnissaan. Kaurin runouden vastaanotossa nämä seikat ovat vahvasti esillä: runoja käytetään myös varsin konkreettisesti, kun niitä julkaistaan ja jaetaan eteenpäin Instagramissa tai niitä liitetään omaan työhön runoilijan nimeä tunnisteena käyttäen. Oman identiteetin rakentaminen ja esittäminen korostuvat sosiaalisen median palveluissa konkreettisella tavalla. Lee, Lee, Moon & Sung (2015, 555) tutkivat 212:ta aktiivista Instagram-käyttäjää Koreassa etsien syitä Instagramin käytölle. He toteavat tutkimuksensa pohjalta viisi pääasiallista sosiaalista ja psykologista motiivia Instagramin käytölle: sosiaalisen vuorovaikutuksen, arkistoinnin, itseilmaisun, eskapismien sekä kurkistelun (*peeking*). (Mt.)

Kaurin runojen jakaminen osoittaa niiden ottamista osaksi omaa sosiaalisen median identiteettiä: runot vaikuttavat ja puhuttelevat lukijaa sellaisissa määrin, että ne koetaan sopivaksi osaksi omaa julkaisujen ja kuvien kokoelmaa (*feed*). Runojen jakaminen sosiaalisen median puitteissa voi viestittää voimakkaasta samaistumisesta runojen aiheisiin ja teemoihin² sekä runoihin itseensä – runot koetaan niin samaistuttaviksi, että ne liitetään osaksi oman itsen representaatiota. Toisaalta sosiaalinen media tarjoaa mahdollisuuden rakentaa kuvaa itsestä tietynlaiseksi. Tämä kuva ei välttämättä vastaa todellisuutta, mutta samalla siitä tulee todellisuutta maailmassa, jossa sosiaalisella medialla on merkittävä vaikutus siihen, miten koemme itsemme ja toisemme. Kaurin runojen jakamisen tai esimerkiksi runoilijan teoksen kuviin sisällyttämisen taustalla voi siis olla myös halu viestittää itsestä jotakin toivottua ja mahdollisesti tavoitella jonkinlaista imagoa itselle tai yhteenkuuluvuutta toisten runoja lukevien ja jakavien kanssa. Tätä yhteenkuuluvuutta ilmentää myös Instagram-runoilijoita määrittävä yhteisöllisyyden korostuminen, jota käsittelin edellisessä luvussa.

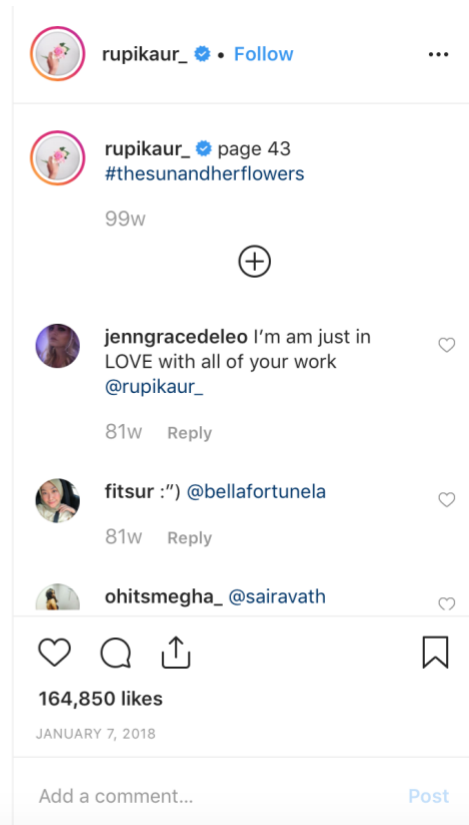
Rita Felski (2008, 23) kirjoittaa itsensä tunnistamisesta tekstiä lukiessa. Kaurin runous kutsuu lukijaa samaistumaan ja tuntemaan. Lukijat tuntuvat löytäneen itsensä Kaurin runoista ja käyttävät runoja työkaluina tuntemuksiensa välittämisessä sosiaalisessa mediassa. Vaikuttaa lisäksi siltä, että Kaurin runous pyrkii tavoittamaan jotakin erityisesti nuorten ihmisten kokemusmaailmasta: Instagramin kaltaiset verkkopalvelut mielletään tyypillisesti nuorten käyttämiksi

² Teema (esimerkiksi rakkaus tai petos) on keskeinen ajatus, joka syntyy teoksen aihealueen käsittelystä tai aihe joka toistuu useammissa teoksissa ja joka yleisemmin ilmenee epäsuorasti teoksen käyttämien motiivien kautta, mutta voidaan myös ilmaista suoraan. Teoksen aihe taas voidaan kuvailla konkreettisemmin. (Baldick 2015, 358.)

alustoiksi, ja Kaur nuorena runoilijana saattaa puhutella erityisesti nuoria runoillaan. Kaurin teoksen omaelämäkerrallisuus (Kaur 2017) viittaa teoksen kertovan nuoren naisen kokemuksista. Lisäksi teoksen kuvitus kuvaa pitkälti nuoriksi mielletäviä hahmoja (Kuva 11).

what draws you to her
tell me what you like
so i can practice

- rupi kaur



Kuva 11. (Instagram haettu 6.12.2019.)

Lee, Lee, Moon ja Sung (2015, 555) toteavat tutkimustulostensa perusteella Instagramista muodostuneen voimaannuttava itseilmaisun medium, erityisesti nuorille. Toisaalta runot ovat aiheiltaan yleismaailmallisia ja eri-ikäisiä syvillä aiheillaan ja teemoillaan koskettavia, ja runojen saavuttama suosio osoittaa, että ne vetoavat tavalla tai toisella moniin ihmisiin.

Lopuksi

Instagram-lyriikka on tuore ja kiinnostava runouden alalaji, jonka edustajia yhdistää sosiaalisessa mediassa jakamisen lisäksi tyylilliset sekä sisällölliset seikat. Instagram-runouden suosiota selittää sen trendikkyys ohella runojen affektiivisuus ja erityisesti lukijoiden samaistuminen runojen käsittelemiin aiheisiin. Toisaalta Instagram-runoilijoiden taiteilijakuvan rakentuminen ja brändäys vaikuttavat osaltaan runojen saavuttamaan huomioon: Kaur on julkisuuden henkilö, joka on herättänyt kiinnostusta mediassa myös poliittisilla kannanotoillaan. Artikkelissa käsitellyt Kaur ja tätä läheisesti tyyliltään muistuttava Devoue julkaisevat molemmat runojen lisäksi kuvia itsestään Instagramissa.

Instagram-runouden tutkimuksen kenttä on uusi ja tarjoaa runsaasti kiinnostavia jatkotutkimuskohteita. Runojen affektiivisuuden ohella etenkin Kaurin lyriikkaa olisi hedelmällistä tutkia omaelämäkerrallisuuden sekä kollektiivisen trauman käsittelyn kautta. Kaurin lyriikka käsittelee usein naisena olemista, ja olisi kiinnostavaa tutkia sitä lukijakunnan mahdollisen sukupuolittumisen näkökulmasta. Lisäksi feministinen tutkimus tarjoaa näkökulmia Instagram-lyriikan tutkimukseen.

Lähteet

- Andrews McMeel Publishing 2019. (<https://publishing.andrewsmcmeel.com/book/soft-thorns/>, katsottu 6.12.2019.)
- Carlin, Shannon 2017. "Meet Rupī Kaur, Queen of the 'Instapoets'". Rolling Stone. (<https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/meet-rupi-kaur-queen-of-the-instapoets-129262/>, katsottu 8.10.2019.)
- Devoue, Bridgett. (<https://bridgettdevoue.com>, katsottu 6.12.2019.)
- Felski, Rita 2008. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing.
- Fowler, Alastair 1997. *Kinds of Literatur : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Haapala, Vesa & Steinby, Liisa 2013. Lyriikka kirjallisuushistoriallisena ilmiönä ja lyriikan lajit – Johdanto. Aino Mälikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Tietolipas 238. Helsinki: SKS, 157–158.
- Hayes, Patrick 2015. Human 2.0? Life-Writing in the Digital Age. Zachary Leader (toim.), *On Life Writing*. Oxford University Press, 233–256.
- Helle, Anna 2015. "Pitkö runouskin vetää ihan läskiksi?" Tytti Heikkisen "Ryhävalaan tasoa" -runon affektiivinen vastaanotto. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, (4), 67–83.
- Helle, Anna 2012. Tunteet, emotiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. Markku Eskelinen & Laura Lindstedt (toim.), *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran vuosikirja 2012*, 55–67.
- Helle, Anna & Anna Hollsten 2016. Tunnetko kirjallisuutta? Anna Helle ja Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 7–36.
- Hoffmann, Christian R. 2017. Log In: Introducing the Pragmatics of Social Media. Wolfram Bublitz & Christian R. Hoffmann (toim.), *Pragmatics of Social Media*. Berlin/Boston: De Gruyter, 1–28.
- Hu, Yuheng, Lydia Manikonda & Subbarao Kambhampati 2014. What We Instagram: A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types. *Proceedings of the 8th International Conference on Weblogs and Social Media, ICWSM 2014*. The AAAI Press, 595–598.
- Instagram 2019. (<https://www.instagram.com>, katsottu 6.12.2019.)
- Kaur, Rupī 2015. *milk and honey*. Missouri: Andrews McMeel Publishing.
- Kaur, Rupī 2017. (<https://rupikaur.com>, katsottu 6.12.2019.)

- Kietzmann, Jan H., Kristopher Hermkens, Ian P. McCarthy & Bruno S. Silvestre 2011. Social media? Get serious! Understanding the functional building blocks of social media. *Business Horizons*. Volume 54, Issue 3, 241–251.
- Lee, Eunji, Jung-Ah Lee, Jang Ho Moon & Yongjun Sung 2015. Pictures Speak Louder than Words: Motivations for Using Instagram. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking* 18(9), 552–556.
- Lejeune, Philippe 2009. *On Diary*. Toimittaneet Jeremy D. Popkin & Julie Rak, kääntänyt Katherine Durnin. University of Hawaii Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 2016. Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa – Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen. Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 37–57.
- Merriam-Webster.com Dictionary 2019: affirmation. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/affirmation>, katsottu 22.12.2019.
- Naji, Jeneen 2018. The Posthuman Poetics of Instagram Poetry. <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVAC18.1>, katsottu 17.1.2020.
- Pâquet, Lili 2019. Selfie-Help: The Multimodal Appeal of Instagram Poetry. *The Journal of Popular Culture* Volume 52/ issue 2, 296–314.
- Seutu, Katja 2012. "Tuletko vanhainkotiin?" Runon affektiivisuudesta ja osallistuvasta lukemisesta. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu, (toim.), *Työmaana runous – Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Tietolipas 236. Helsinki: SKS, 249–267.
- Tieteen termipankki 2019: Kirjallisuudentutkimus: affekti. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti>, katsottu 21.11.2019.
- Turkle, Sherry 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Basic Books. ProQuest Ebook Central.

Kielellä leikittely Eevil Stöön albumilla *Iso Vauva Jeesus*

Lyydia Paakki

Kielellä leikittely on olennainen osa rap-lyriikkaa. Erilaisia sanaleikkejä voidaan havaita lähes kaikessa suomenkielisessä rapissa, varsinkin jos riimittely ja riimiparien luominen lasketaan tähän kategoriaan mukaan kuuluvaksi. Aiheesta ovat kirjoittaneet muun muassa Heini Strand (2019) sekä Paleface (2019). Rap-lyriikassa kaikki lähtee riimistä ja perustuu loppusointuun – rap-artistit pyrkivät taivuttelemaan sanoja niin että käytettävissä olisi mahdollisimman paljon erilaisia riimejä (Paleface 2019, 38). Strand taas huomauttaa rapin olevan täynnä sanoja ja vaikka usein sanat ovat tarkoitettu kuunneltaviksi, vaatii riimittely paljon kirjoittamista. Rap on sanavaltaista ja lyyrisesti runsasta. (Strand 2019, 87.) Paleface muistuttaa rapin olevan sanaleikkiä, jonka tekijä ottaa vakavasti. Käsitteet, slangi ja sivistyssanat ovat rap-artistin lyyrisiä aseita. Kielikuvia käytetään paljon ja joskus teksti saattaa syntyä pelkästä sanoilla kikkailusta. (Paleface 2011, 21.) Eevil Stöön *Iso Vauva Jeesus*-albumilta (2016) on löydettävissä kaikkia näitä elementtejä, mutta vahvimpina esille nousevat kuitenkin sanoilla ja sanonnoilla leikittely ja niiden variointi sekä vertauskuvien käyttö. Kaikki mainitut keinot ovat kielellä leikittelyä, jota tarkastelen lähemmin tässä artikkelissa.

Jo Eevil Stöön artistinimi on syntynyt sanaleikkien kautta. Palefacen (2019, 363) mukaan artisti tapasi aloittaa säkeistönsä lauseella ”well it’s the...” joka kuulosti suomalaiselle yleisölle nimeltä ”Veli Stöö”. Tästä tuli artistin taiteilijanimi useaksi vuodeksi. Veli Stöölle taas muodostui ilkeä alter ego Evil Stöö. Paleface ei kerro, kuinka nimi on taipunut nykyiseen kirjoitusasuunsa kahdella e-kirjaimella kirjoitettuna, mutta tämä voi osittain selittyä suomen kielen ääntämyksellä, jossa vierasperäiset sanat saavat helposti suomen kielen fonologiaan sopivan ääntämysasun (vrt. englannin *evil* oikein äännettynä). Toisaalta kyse voi myös olla tyylikeinosta, jossa viittaus ”evil”-sanaan kätkeytyy suomalaistettuun kirjoitusasuun. Mainitsematta jää myös se, että Evil on veli-sanana anagrammi.

Tarkastelemani aineisto on peräisin albumilta *Iso Vauva Jeesus*, joka sekin on sanaleikki. Eevil Stöö ottaa vaikutteita yhdysvaltalaiselta rap-artistilta Ol’ Dirty Bastardilta (sanaleikki sekin), joka kutsuu itseään usein Big Baby Jesukseksi. Englanniksi tämä on ymmärrettävämpää, sillä ”Baby Jesus”-nimitystä käytetään usein kuvaamaan Jeesus-lasta. Suoraan suomeksi käännettynä asia ei ole sama, sillä *vauva-Jeesus* ja *Jeesus-lapsi* eroavat toisistaan. Suoraan suomentamalla saadaan aikaan kömpelö, joskin tahallisesti aiheutettu vertauskuva, jossa Jeesus-lapsen lisäksi viitataan myös artistiin jonkinlaisena vääristyneenä jumalhahmona. Iso vauva Jeesus esiintyy niin albumin nimessä, sen samannimisessä kappaleessa kuin myös muissa albumin tekstissä, kuten ”Kolmannen silmän kyyneleet” ja ”Tooni”, joissa Eevil Stöö viittaa itseensä iso vauva Jeesuksena.

Tässä artikkelissa tutkin, millaisia sanaleikkejä *Iso Vauva Jeesus* -albumilta löytyy ja miten niitä voidaan tulkita. Rajaan tutkimuskohteeni yhteen Eevil Stöön albumiin, ja *Iso Vauva Jeesus* on näistä kielileikkien kannalta artistin monipuolisin albumi. Kielileikkien kohdalla on oleellista huomata, että kappaleet rakentuvat tyypillisesti kahden säkeen mittaisista ajatuksista, jotka usein sisältävät lopussa riimiparin. Keskityn tutkimaan sanoituksia ainoastaan kirjoitetussa muodossa, vaikka albumia voitaisiin tarkastella myös musiikintutkimuksen avulla. Artikkelini on jaettu kolmeen käsittelylukuun. Ensimmäisessä käsittelyluvussa keskityn sanaleikkeihin ja erilaisten sanontojen tarkasteluun. Toinen luku käsittelee vertauksia ja metaforia ja niiden yleisyyttä rap-lyriikassa. Lopuksi tarkastelen intertekstuaalisuutta ja sen mahdollistamia kielipelejä.

Rap-lyriikkaa ja rap-kulttuuria Suomessa ovat tutkineet muun muassa Elina Westinen, Dragana Cvetanovic ja Inka Rantakallio, tosin heidän tutkimuksensa käsittelevät aiheita muista kuin kirjallisuustieteellisistä näkökulmista. Kirjallisuustieteessä rap-lyriikkaa on tutkinut muun muassa Anna Byckling (2006). Hiphopin ja rapin identiteettiin liittyviä kysymyksiä ovat tutkineet Heini Strand ja Toni Lahtinen (2006), joiden ajatuksia käytän artikkelissani. Strand on myös kirjoittanut *Hyvä verse* -nimisen (2019) haastattelumuotoisen tietokirjan suomirapin naisista, jossa käsitellään myös rap-kulttuuria yleisesti. Karri Miettinen, joka tunnetaan paremmin nimellä Paleface, on kirjoittanut kaksi laajemmin rap-kulttuuria ja sen tekijöitä käsittelevää teosta, *Rappioidetta* (2011) ja *Kolmetoista kertaa kovempi* (2019), jotka eivät ole vertaisarvioituja, akateemisia tutkimuksia, mutta jotka valottavat artikkelissa käsiteltäviä aiheita. Aikaisempaa tutkimusta Eevil Stööhön liittyen ei ole tehty minkään tieteenalan piirissä.

”Stöö haluis taikamaton taikka maton” – Sanojen ja sanontojen merkitysten muuntelu

Sanaleikit ovat olennainen osa *Iso Vauva Jeesus* -albumin (2016, jatkossa IVJ) sanoituksia. Sanoitukset ovat vahvan puhekielisiä, minkä seurauksena niissä voidaan hyödyntää laajemmin esimerkiksi homonymiaa, jossa sama kirjoitusasu viittaa useampiin merkityksiin. Homonymiasta on kirjoittanut muun muassa Klaus Laalo (1989). Albumin sanoitukset rikkovat odotuksenmukaisuutta, etenkin jos lukija on tietoinen rap-lyriikassa keskeisestä tavasta muodostaa säkeisiin riimipareja. Lukija voi odottaa esimerkiksi riimiparin tai vertauksen päättyvän toisin kuin se todellisuudessa päättyy, sillä Eevil Stöö käyttää albumin sanoituksissa yllättäviä sanavalintoja ja vertauksia. Leikittelyn monimuotoisuus vaatii lukijalta kielellistä oivaltamista ja monitulkintaisuuden hahmotusta. Puhekielisyydet antavat mahdollisuuden monipuolisempaan kielellä leikittelyyn, kun huolitellun kirjakielen normeja ei tarvitse noudattaa. Liisa Tiittula ja Pirkko Nuolijärvi (2013, 11) kirjoittavat puhutun ja kirjoitetun kielen rajan olevan häilyvä, sillä kielimuodot limittyvät toisiinsa. Kirjoitettu puhekieli on näiden kahden jatkumo eli ”kolmas kielimuoto”. Kirjallisuudessa esiintyvä, kirjoitetun kielen keinoin luotu puhe on sidoksissa puhuttuun kieleen olematta kuitenkaan sen kopio. (Mt.,11.) Albumin sanoitukset kaunokirjallisena ilmiönä ovat siis puhutun kielen illuusio.

Sanaleikkien rakentumisesta on kirjoittanut Arthur Asa Berger (1998, 42), joka jakaa sanaleikit karkeasti kahteen luokkaan. Sanaleikit leikittelevät hänen mukaansa joko merkityksellä ja äänneillä tai ainoastaan äänneillä. (Mt.) Ritva Leppihalme (1997) kirjoittaa puolestaan intertekstuaalisista sanaleikeistä, joissa voidaan muunnella jotakin tuttua sanontaa tai sitaattia tunnetusta teoksesta. Hänen mukaansa humoristinen vaikutelma syntyy, kun jokin muunneltavan ilmauksen sana korvataan toisella, odottamattomalla sanalla. Muunnetun kohteen täytyy edelleen olla tunnistettavissa lukijalle, ja usein muuntaminen tapahtuu sanatasolla. Sanaleikkiä on hänen mukaansa vaikea määritellä tyhjentävästi, eikä sanaleikkien tarkoitus ole aina myöskään yksiselitteinen. (Mt., 3.)

Eevil Stöön albumin sanaleikeissä käytetään hyväksi erilaisia tekniikoita, kuten monimerkityksellisyydellä leikittelyä, ja niihin liittyy usein myös esimerkiksi inkongruenssin avulla toisiinsa epäsovpien asioiden yhdistely. Kappaleiden sanaleikit ovat usein yhden tai kahden säkeen mittaisia, lyhyitä kuvauksia, jotka eivät liity sisällöltään toisiinsa kappaleiden sisällä. Sanaleikkien tarkoitus kappaleissa on kirjaimellisesti leikitellä kielellä. Sanoituksissa halutaan esitellä riittelytaitoa, sitä kuinka kömpelöilläkin riimipareilla ja sanaleikeillä saa kappaleen aikaiseksi. Paleface (2019, 79) käyttää käsitteitä multiriimi ja holoriimi. Multiriimillä tarkoitetaan sitä, kun säkeen kaksi viimeistä sanaa rimmaavat seuraavan säkeen kahden viimeisen sanan kanssa. Holoriimillä taas tarkoitetaan sellaisia homonymiaan perustuvia rimmaavia sanoja, joilla kuitenkin on eri merkitys eri kontekstissa. Paleface käyttää esimerkkinä Eevil Stöön kappaletta ”Menetetyt” (2014), jossa holoriimittelyä käytetään seuraavasti: ”Ne kutsuu Stöötä tän räppigeimin toivoksi / Stöön nimi on Stöö, miksi ne kutsuu Toivoksi”. *Iso Vauva Jesus* (2016) ei sisällä multiriimeillä leikittelyä, ja lähimmäksi holoriimiä päästään kappaleella ”Et nappaa lipsumasta”, jossa sana *vastaan* voi myös puhekielessä olla *vastaa*. ”Stöö on yhden miehen jengi, Stöö vastaan maailma / Jos Stööltä kysyy mikä vituttaa, Stöö vastaa ’maailma’” (IVJ, 2016).

Monimutkaisten riimirakenteiden sijaan kappaleiden sanoitukset rakentuvat enemmän yksinkertaisten riimiparien avulla luotuihin kahden säkeen mittaisiin ajatuksiin, kuten kappaleessa ”Tyypää viel”:

Stöö on syvälinen gangsta-MC, jota peittää kova **kuori** / Herkko täysin sekoboltsi ja vielä niin kovin **nuori** / Ikä ei oo kun numero ja Herkon numero **kasi** / Päällä luotiliivit ja kädessä luodinkestävä **lasi** / Lasissa tietty limppaa ja luotiliivi **tyyliseikka** / Mafia-elämä on hankalaa, takaperin **kuperkeikka** / Mikään ei voi lyödä enää Stöötä **maihiin** / Stöö on selättänyt demoninsa ja selättänyt **kaihiin** (IVJ, 2016. Lihavointi artikkelin tekijän)

Lihavoinnin avulla lukijalle käy selväksi, kuinka yksinkertaisista riimipareista kappale voi koostua. Yksittäisen kappaleen sisällä ei ole nähtävissä erillistä juontaa, eivätkä kappaleiden nimet välttämättä ohjaa tulkintaa, kuten esimerkiksi runojen

tulkinnassa usein (Kainulainen, 2010, 18–19). Sanoitukset rakentuvat pitkälti kielelliseen oivallukseen ja yllättävien riimiparien keksimiseen.

Kappaleessa ”Luurangon luut” on säe, jossa leikitellään homonymialla. Laalon (1989, 220–221) mukaan homonyymejä ovat sellaiset sanat, jotka ovat kirjoitusasultaan samoja mutta eroavat toisistaan merkitykseltään. Laalo käyttää esimerkkiä *vuori*, jolla voidaan tarkoittaa niin takin vuoria kuin myös maastossa esiintyvää vuorta. Oleellista on huomata sanojen erilainen taipuminen. (Mt.) Mainitun kappaleen säkeessä ”Stöö otti uuden tatuoinnin, kyseessä neronleimaus” (IVJ, 2016) leikitellään *leiman* merkityksellä, sillä puhekielessä leimalla voidaan tarkoittaa myös tatuointia. Erikseen kirjoitettuna termi saa merkityksen *neron leimaus*. Jos neronleimauksen käsittää viittaavan niin syntyneeseen nerokkaaseen ajatukseen kuin neron tatuoinnin prosessiin, kyseessä on homonymiaan perustuva sanaleikki. Rajanveto on tässä tapauksessa vaikeaa, sillä *leiman* voidaan ajatella olevan myös eriytynyt omaksi sanakseen kuvaamaan tatuointia, ilman miellelyhtymää ihon leimaamisesta. Jos termin ajattelee näin, on kyseessä polysemia. Samanlainen osittain puhekielisyyksiin perustuva sanaleikki voidaan havaita kappaleessa ”Tooni”, jossa ”Stöö on adamantium-luuranko, jos ei kovin yksi kovimmista” (IVJ, 2016). Adamantium on fiktiivinen metalliseos, jota on käytetty esimerkiksi Marvelin sarjakuvista ja elokuvista tuttuun Wolverinen luurankoon. Adamantium on Marvelin maailmassa lähes tuhotumaton aine. Säkeessä leikitellään siis kovan käsitteellä, jolle Kielitoimiston sanakirjassa annetaan seuraava määritelmä: ”tasoltaan hyvä, vahva, luja. Tai tunnettu, maineikas nimi muusikkopiireissä.” Säkeessä Eevil Stöö kuvaa itseään kovana siihen tapaan kuin Kielitoimiston sanakirja määrittää. Sanaleikkien homonymiasta kirjoittaa myös Leppihalme (1997), joka toteaa englannin kielessä yleisesti käytettävän puntyyppisen sanaleikin perustuvan usein homonymiaan tai homofoniaan. Sen sijaan suomen kieli tarjoaa mahdollisuuden useimmiten polysemiseen leikittelyyn. (Mt., 3.)

Koska kappaleet ovat tehty ensisijaisesti kuunneltaviksi, kuulija ei voi aina erottaa esimerkiksi sitä, ovatko sanat yhteen vai erikseen kirjoitettuja. Kuulija ei myöskään tiedä, ovatko sanat yleis- vai erisnimiä, kuten kappaleessa ”Aivovamma”, jonka mukaan ”Stöö on Damien, saatanan synkkä poikalapsi” (IVJ, 2016). Isolla alkukirjaimella on *saatanan* kohdalla merkitystä. Ilmaisua *saatanan synkkä* voidaan käyttää adjektiivina, joka kuvailee poikalasta. Toisaalta taas isolla alkukirjaimella kirjoitettuna *Saatana* viittaa Damieniin, joka on Saatanan poikalapsi elokuvassa *Ennustus* (1976, *The Omen*). Samantapainen viittaus nähdään myös kappaleessa ”Iso Vauva Jeesus”, jossa iso alkukirjain tai sen puute muuttaa merkityseroa: ”Aika repii tää klubi pillunpäreiks, Stöö on silppuri” (IVJ, 2016). Silppurilla Eevil Stöö voi viitata *Teini-ikäisten mutanttินิกilpikonniin* (1984) arkkiviholliseen Silppuriin (*Shredder*) tai silppuamiseen käytettävään koneeseen, mihin aikaisempi maininta klubin tuhoamisesta viittaa.

”Luurangon luut” -kappaleessa on säe, jonka mukaan ”Stöö on uskomaton eli ateisti, ei usko juuri mihinkään”. Sanaleikki rakentuu ateistin ja uskomattoman välille. Uskomattomalla tarkoitetaan yleisesti jotain ihmeellistä, tavatonta tai vaikeasti uskottavaa. Kielitoimiston sanakirja antaa kuitenkin sanalle toisenkin merkityksen:

joka ei usko. Yleisemmin uskovan vastakohtana käytetään kuitenkin termiä ei-uskova. Säkeessä rikotaan odotuksenmukaisuutta: lukija odottaa Eevil Stöön olevan uskomaton jollain tapaa, mutta ei liitä siihen ensisijaisesti ateismin uskomattomuutta. Monimerkityksisyys on yksi albumin sanoitusten eniten käytetystä kielellä leikittelyn keinoista.

Anglismeihin ja sitä kautta puhekielisyyksiin perustuvia kielellä leikittelyjä on myös kappaleessa "Aiovamma": "Stöö pitää tän paskan satasena, hilut heittää kaivoon / Stöön läpät oli kuivia kunnes keksi salvan". Ensimmäinen säe on saatu aikaan kääntämällä englanninkielinen ilmaisu "keep it one hundred" suoraan suomeksi muotoon "pitää tän (paskan) satasena". Käännösversiona lausahdus ei tarkoita mitään, vaan lukijan on otettava huomioon ilmaisun alkuperäinen versio. Käännös on tahallisen kömpelö, eikä asiasisältö (olla autenttinen) käy ilmi. *Satasen* jättäminen käännökseen antaa kuitenkin mahdollisuuden käyttää termiä viittauksena rahaan, jolloin säkeen loppu *hilut heittää kaivoon* käy järkeen.

Seuraava säe – edellä mainitun "kovan" tapaan – leikittelee kuivalla ja sen mahdollisuuksilla viitata kuivaan märän vastakohtana tai ikävystyttävään, yksitoikkoiseen huumoriin (kuiva läppä). Salvan keksiminen lääkkeeksi kuivuuteen luo kuvaa kuivasta märän vastakohtana, kun taas selvä viittaus huonoon huumoriin tapahtuu aikaisemmin. Nämä kaksi yhdessä aiheuttavat klassisen puujalkavitsin. Leppihalmeen (1997, 3) mukaan osa sanaleikeistä rakentuu uudissanojen varaan. Osa suomen kielen uudissanoista on vierasperäisiä, esimerkiksi englannin kielestä johdettuja anglismeja. Paleface (2019) kirjoittaa suomirapin perustuneen pitkälti 2000-luvun taitteessa anglismeihin. Säkeitä ja vitsejä saatettiin kääntää suoraan amerikkalaisten rap-artistien kappaleista. Palefacen mukaan anglismien avulla sanoituksiin voi saada lisää tuoreita riimipareja. (Mt., 81.) "Aiovamman" säe käyttää hyväksi tätä ajatusta. Uutta riimiparia anglismilla ei rakenneta, mutta sen sijaan sanaleikki rakentuu anglismin varaan ja keksii sille uuden käyttötarkoituksen.

Sanaleikeillä voidaan myös parodioida erilaisia vakiintuneita ilmaisuja. Leppihalme (1997, 3) käyttää näistä nimitystä intertekstuaalinen sanaleikki, jossa hänen mukaansa muunnellaan tuttua sanontaa, mainoslauseita, sananpartta tai jotakin kaunokirjallista teosta. Näistä esimerkkejä löytyy kappaleesta "Tooni". Kappaleessa hongankolistaja taipuu muotoon "homman kolistaja". Uuteen muotoon taipuu myös viittaus suomenmestaruustasosta (SM-taso). Kappaleessa kirjaimet vaihtavat paikkaa, ja säkeen osaksi muodostuu "MS-tason kriippaaja". Siinä missä "homman kolistajalla" ei viitata mihinkään tiettyyn asiaan, MS-tasoisella kriippaamisella voidaan viitata MS-tautiin, jonka oireisiin kuuluvat Duodecim-terveyskirjaston mukaan erilaiset raajojen liikkumista hankaloittavat seikat sekä puhetta ja näkökykyä häiritsevät oireet. Kriippaaminen taas tulee englannin kielen sanasta *creep*, jolle *Cambridge Dictionary* antaa seuraavat määritelmät:

1. a person you think is unpleasant and to be avoided,
2. to move quietly and carefully, usually in order to avoid being noticed,
3. to cause someone to have uncomfortable feelings of nervousness or fear. (Cambridge Dictionary, katsottu 9.12.2019.)

Kriippaus assosioituu pitkälti epämiellyttäviin tuntemuksiin jostakin henkilöstä. Kohdan 2. määritelmän mukaan kriippaus voisi olla hiljaista ja varovaista liikkumista, joka taas on ristiriidassa MS-taudin liikkumista hankaloittavien oireiden kanssa. Samassa kappaleessa on säe ”Iso vauva Jeesustelija [- -]”, jossa leikitellään albumin nimellä sekä jeesustelulla (hurskastella).

Monimutkaisempi sanaleikki nähdään kappaleen ”Kolmannen silmän kyynleet” toisessa säkeistössä, jossa ”Stööllä on haukankatse, apuna pullonpohjapiilolinssit”. Haukankatseella tarkoitetaan usein terävää näköaistia, kun taas pullonpohjalinssit tai -lasit kuvaavat todella voimakkaasti näköä korjaavia silmälaseja. Säkeessä parodioidaan molempia vakiintuneita ilmaisuja, ja samalla niiden avulla luodaan paradoksi. Kappaleissa esiintyviä paradoksaalisia ilmaisuja käsitellään seuraavassa osiossa. Sanaleikit Eevil Stöön albumilla *Iso Vauva Jeesus* perustuvat siis tunnettujen sanojen ja sanontojen muunteluun, jonka alle voidaan laskea kuuluvaksi erilaiset anglismit ja kirjoitusasulla leikittely.

”Sä liidät lailla strutsin, Stööt on lentokaloja” – sanoitusten vertaukset ja metaforat

Johanna Krappe (2010) kirjoittaa metaforien ja vertausten eroavan usein toisistaan kuin-sanan suhteen. Metaforat rakentuvat yhdistämällä kaksi asiaa toisiinsa ilman kuin-sana siinä missä vertaus käyttää usein apuna kuin-sanaa. Metaforassa yhdistettävien asioiden väliset yhteydet tai samankaltaisuudet voivat olla yllättäviä. Kirjallisuustieteessä metafora on kuvaannollinen ilmaisu, jossa jostakin tulee jokin muu. Oleellista on, että metafora merkitsee enemmän kuin mitä se aluksi antaa ymmärtää. Metaforaa on Krappen mukaan tutkittu eri näkökulmista, ja sen voidaan ajatella syntyvän vertaamisen, korvaamisen tai vuorovaikutuksen tuloksena. Metaforia käytetään myös arkiajattelussa, jopa huomaamattamme. Metaforat antavat mahdollisuuden koetella kielenkäytön rajoja. Merkittävää on, että metafora luo yhteyden kahden ennestään vieraan käsitteen välille. (Krappe 2010, 146–147.)

Paleface (2019) on kirjoittanut rap-lyriikan kielikuvista eli vertauksista ja metaforista. Hän esittää metaforan olevan rajumpi kielikuva, jonka avulla vertauksen voi viedä seuraavalle tasolle käyttämättä niinku-sanaa. (Mt., 195.) Palefacen huomiot perustuvat genren tuntemukseen ja siinä yleisesti sovellettuihin tapoihin. Vertaukset rakennetaan usein ilmaisulla niin kuin ja sen puhekielisillä varianteilla. Niinku-vertaus on Palefacen mukaan lähtemätön osa rap-lyriikkaa ja sen kerronnallisia peruskeinoja (mt., 192). Kuten Krappe (2010), myös Paleface (2019) kirjoittaa metaforan olevan vertaus ilman kuin-sanaa. Palefacen haastattelema rap-artisti Tommishock eli Tommi Langen erittelee metaforan merkitystä rap-kulttuurissa. Hänen mukaansa konjuktioit ja metaforat auttavat luomaan mieli- ja kielikuvia sekä tiivistämään tekstiä. Tommishock väittää niinku-sanan olevan yksi rap-kulttuurin avainsanoja, mutta liikaa käytettynä se käy tylsäksi, jos kirjoittaja sortuu ensimmäisenä mieleen tulevaan vertaukseen eikä koeta hakea

outoja tai yllättäviä vaihtoehtoja. (Paleface 2019, 194.) On tärkeää huomata, että rap-lyriikassa usein rytmi ja tila määräävät sen, käyttääkö artisti metaforaa vai vertausta (mt., 196). Näiden huomioiden perusteella artikkelissa käsitellään Eevil Stöön sanoituksista löytyviä vertauksia ja metaforia rinnakkain.

Iso Vauva Jesus -albumin sanoituksissa vertauksia ja metaforia käytetään usealla eri tapaa. Osa niistä rakentuu yksinkertaisesti ja ymmärrettävästi, kuten kappaleessa "Tooni", jonka säeparissa sekä varioidaan tunnettua sanontaa että käytetään vertausta: "Stööl on adamantium-luuranko, helvetin vaikee krematoida / Kova luu murtavaksi, lojaali niinku opaskoira" (IVJ, 2016). Toinen säe on olennainen vertauksen kannalta. Molemmat säkeet käsittelevät luita, mutta ensimmäinen säe pohjustaa toisen säkeen tulevaa vertausta. Adamantium-luuranko on vaikea krematoida, mutta myös kova luu murrettavaksi. "Kova luu murtavaksi" on variaatio tunnetusta sanonnasta "kova luu purtavaksi". Muuntelun avulla viitataan edellisen säkeen kovaan luurankoon. Toisaalta taas luiden *pureminen* assosioituu koiriin, joista säkeen vertaus lopulta muodostuu. Voidaan katsoa, että vertaus lojaalista opaskoirasta viittaa Eevil Stööhön, kun otetaan huomioon, että kaksi säeparia muodostavat yleensä yhden ajatuksen. Alussa mainittua Stöötä kuvaillaan tämän tulkinnan mukaan kahden säeparin verran. Kappale jatkuu "Saattaa sut tän pimeyden läpi, seuraa vaan Stöön ääntä". Toisaalta tämän voi myös lukea kehotuksena seurata Stöön ääntä. Kolmannen säkeen kytkeytyminen kahteen edelliseen rikkoo albumilla tavaksi tullutta kahden riimiparin muodostamaa säekokonaisuutta, joita yhdistää riimin lisäksi jokin punainen lanka. Säe itsessään ei kerro, kuka toimii saattajan roolissa, mutta sen voi olettaa viittaavan edellisen säkeen viimeiseen sanaan eli opaskoiraan, joka *saattajana* käy järkeen. Säe siis lainaa tekijän edellisestä säkeestä. Myös viittaus Eevil Stööhön lojaalina kuin opaskoira, joka saattaa pimeyden läpi, toimii vertauksena.

Samassa kappaleessa "Tooni" on myös erikoisempi vertaus, jossa luodaan kontrastia rap-lyriikassa tavanomaiselle suurentelulle: "Eevil Stöö on dänkkilordi, Herkko lyhyt niinku PIN-koodi" (IVJ, 2016). Säe sisältää epäpuhtaan riimin, joka rakentuu *lordin* ja *koodin* varaan. Edellinen tai seuraava säe eivät liity tähän vertaukseen, toisin kuin edellisessä esimerkissä. Seuraava säe tosin päättyy *koodin* kanssa rimmaavaan *moodiin*. Herkko, josta *Iso Vauva Jesus* -albumilla puhutaan 8-vuotiaana pienenä poikana (ks. esim. "Tyyppaa viel"), kuvataan lyhyeksi niin kuin PIN-koodi. Vertaus on erikoinen, sillä PIN-koodin tapainen numerosarja on harvoin pituuden mittari. Vertaus kuitenkin toimii, sillä PIN-koodi on numerosarjana *lyhyt*. Herkon kuvaaminen lyhyeksi, pieneksi pojaksi on vastakohta rap-lyriikassa käytetylle uholle ja suurentelulle. Paleface (2019) kirjoittaa rap-lyriikan perustuvan itsensä korostamiseen ja kehumiseen (mt., 160–162). Tämä ajatus näkyy lainauksissa. Eevil Stöö on (dänkki)*lordi* ja hänellä on tuhoutumaton adamantium-luuranko. Näistä jälkimmäinen on vertauksena erikoinen mutta osuu rehentelyllä asian ytimeen. Rehvasteluun liittyy myös suomirapin kentällä erilainen huumekuvasto. *Iso Vauva Jesus* -albumilla on kaksitoista sanoitusta, ja kannabiksen käyttöön viitataan jollain tapaa yhdeksässä kappaleessa. Paleface (2011, 192) on listannut yleisimpiä suomirapin aiheita, ja kannabis kuuluu niihin yhdessä muun muassa ajoneuvojen ja rahan kanssa. Säkeen sisälle muodostuu vastakkainasettelu,

jossa toisella puolella on Eevil Stöö kannabislordina ja toisella taas lyhyt Herkko-poika. Paleface (2019, 206) esittää, että vastakohtaisuuksilla voidaan leikitellä ja tuoda sanoituksiin toimivaa jännitettä. Käsittelemissäni ”Toonin” säkeissä vertauksia käytetään leikittelyyn. Erikoiset vertaukset keventävät kappaleen sanoituksia, kun vastakkain asetellaan huume- ja mafiakuvasto sekä opaskoirat.

Ironisilta vertauksilta ei sanoituksissa vältytä. Kappaleessa ”Mvda Fvck” (tyylittely alkuperäinen) Mafia-elämää kuvataan vertauksen avulla: ”Mafia-elämän nurja puoli, tulevaisuus vakaa kuin keinutuoli / Muttei gangstaräppäri-Stöö dänkkipäissään turhia huoli” (IVJ, 2016). Kuten lähes kaikki albumin sanoitukset, tämäkin kappale sisältää loppusointuisen riimiparin: *tuoli – huoli*. Ensimmäisessä lainatussa säkeessä on myös sisäriimi *puoli – tuoli*. Keinutuoli-vertaus toimii, jos lukija ymmärtää keinutuolin vakauden ironiaksi. Ironiassa sanotaan yhtä mutta tarkoitetaan toista, päinvastaista asiaa. Ironian kärki eli se mihin iva kohdistuu osoittaa ensisijaisesti itseän ja omaan tekemiseen. Lahtinen ja Strand (2006) ovat kirjoittaneet suomirapin kuvastosta ja sen ironisuudesta. Maskuliininen, rikollisuutta ja väkivaltaa ilmentävä diskurssi ilmenee gangsta-rapissa vahvimmin kuin muissa rap- tai hip hop -genren alalajeissa. Jengielämän vaikutukset näkyvät gangsta-rap-genren sisällä esimerkiksi ghettoelämää ihannoivina sanoituksina. (Lahtinen ja Strand 2006, 159.) Tästä genrestä ammentaa myös Eevil Stöö lainaamalla muun muassa ”mafia-elämän” käsitteen, jota sanoituksissa käytetään useasti eri yhteyksissä.

Lahtinen ja Strand (2006) huomauttavat rap-ryhmä Tulenkantajia esimerkkinä käyttäen, että paikallisuuteen kytkeytyvä kuvasto ja gansta-rapista lainatut elementit saavat aikaan koomisuutta. Suomirapin sanoituksissa on heidän mukaansa nähtävissä itseironiaa, sillä yhdysvaltalaisen hip hop -idealismien mukailu ja jäljittely koetaan Suomen kaltaisessa maassa mahdottomaksi, ellei naurettavaksi. (Mt., 159–160.) Samasta näkökulmasta myös Eevil Stöön sanoituksista löydettävät mafia, gangsteri sekä poliisin vastaiset viittaukset voidaan tulkita ironisiksi, sillä kuten Paleface (2019, 296) kirjoittaa, Suomessa ei ole sellaisia *gangstereita*, joita yhdysvaltalainen gangsta-rap kuvaa. Suomessa ei edes ole asuinalueita, joissa aseet ja väkivalta olisivat osa jokapäiväistä elämää. Paleface käyttää käsitettä *studiogangsteri* nuhteetonta elämää elävästä henkilöstä, joka ammentaa kappaleiden sanoituksiin aineksia jengimaailmasta ilman että hänellä olisi todellisuudessa henkilökohtaista kokemusta siitä (mt., 295). Eevil Stöön sanoitusten puhujaa voidaan pitää studiogangsterihahmona, etenkin kun otetaan huomioon ironiset ja toisinaan gangsterimaailmaan epäsovit vertaukset.

Ironiaa löytyy myös albumin nimeä kantavasta kappaleesta ”Iso vauva Jeesus”, jossa rinnastetaan metaforan avulla Eevil Stöö ja lentokalat: ”Sä liidät lailla strutsin, Stööt on lentokaloja”. Erikoisen tästä rinnastuksesta tekee monikon käyttö, joka voi viitata lentokalaparveen. Lentokalat mainitaan toisessakin albumin kappaleessa ”Mvda Fvck”, jossa ”Stöö haluis vain uida ja lentää, propsit lähtee lentokaloille”. Rinnastus Eevil Stöön ja lentokalojen välillä aukeaa tarkastelemalla säkeen aikaisempaa kohtaa strutsista. Kyseiset linnut ovat lento- ja liitokyvyttömiä, joten strutsin lailla liittäminen on ironinen kielikuva. Koska säkeen ensimmäinen

osuus on ironinen kuvaus lentämisestä, voidaan ajatella myös rinnastuksen lentokaloihin hyödyntävän samaa ajatusta. "Mvda Fvck"-kappaleen lainaus toistaa ajatusta lentävistä kaloista. Krappe (2006, 161–162) toteaa, että metaforilla voi olla monenlaisia merkityksiä, joiden käytössä kuitenkin piilee riski, ettei metaforaa tunnisteta, vaan se luetaan kirjaimellisesti, jolloin se epäonnistuu. "Mvda Fvck"-kappaleessa lentokalan *lento* ymmärretään kirjaimellisesti, mutta ajatus strutsin liittämisestä ohjaa lukijaa ironiseen tulkintaan kappaleessa "Iso vauva Jeesus", jossa lainattu säe todistelee Eevil Stöön paremmuutta suhteessa säkeen sinään. Kappaleen "sä" on huonompi, koska ei voi edes liittää, toisin kuin "Stööt". Tämä on esimerkki siitä, mistä Paleface (2019, 163) kirjoittaa: omakehun ohella rapissa toinen tärkeä elementti on muiden solvaaminen, jonka avulla oma positio määritellään suhteessa muihin artisteihin. Eevil Stöön käyttämä kehu on poikkeus rapin liioiteltuun omakehuun: se on suorastaan maltillinen, vaikka asettaakin itsen toisen yläpuolelle.

Iso Vauva Jeesus-albumilla metaforat rakennetaan kahdella eri tapaa. Molemmat tavat kuitenkin antavat lukijalle selityksen siitä, mistä rinnastuksessa on kyse. Ensimmäisessä tavassa rinnastus tapahtuu ensin ja selitys annetaan heti tämän perään, kuten kappaleessa "Iso vauva Jeesus":

"Stöö on veistos, hermot valkosta marmoria / Stöö on kone, kyykkää vaikois tarpeeksi memoria / [---] Stöö on taidenäyttely, Stöön tatuoinnit on rumat ja rajut". (IVJ, 2016.)

Vaikka lukijalle annetaan tulkinta valmiiksi, löytyy rinnastusten takaa samanlaista epätyypillistä omakehua kuin aikaisemmasta lentokala-rinnastuksesta. Säkeissä käytetään hyväksi vastakohtia, kuten taidenäyttely, jossa olevat kuvat ovatkin rumia. Toisaalta kone, joka kyykkää eli kaatuu, vaikka muistia olisi tarpeeksi, ei oikeastaan ole itsensä kehumista. Kyykkäämisellä voidaan myös tarkoittaa kannabiksen polttamista tai voimaharjoittelua, jolloin koko säkeen merkitys muuttuu. Tulkinnat vaativat lukijalta tietäystä slangisanastosta. Marmori ja memori ovat kappaleessa riimiparit, joten aikaisempien havaintojen perusteella voidaan olettaa memorin tulleen säkeeseen mukaan tarpeesta luoda riimipari marmorille. Ilman selittäviä osuuksia metaforat jäisivät tulkinnanvaraisemmiksi.

Toinen metaforien rakennustapa on antaa selittävä osuus ensin ja luoda sen jälkeen rinnastus. Esimerkkejä tästä ovat "Udon" säkeet "Stöö ansaittis Oscarin, Stöö on kolmas veli Coen" ja "Aivovamman" säkeet "Anna kun halaan sua, Stöö on gootti äiti Amma" (IVJ, 2016). Ilman selittävää osuutta kolmas Coenin veli jäisi epäselväksi, mutta aikaisemmin mainittu Oscar-palkinto selittää, mihin rinnastus liittyy. Sama tapahtuu toisessa lainauksessa: puhujan halu halata puhuteltua sinää selittää viittausta äiti Ammaan, jolla on tapana halata ihmisiä. Äiti Amman mainitseva säe on osa kappaleen kertosaettä, jossa äiti Amma toimii riimiparina aivovammalle säkeessä "Stöö on aivovamma" (IVJ, 2016). Yllättävän riimiparin hakeminen aivovammalle voi siis olla syy käyttää äiti Ammaa Stöön metaforana.

Vertauksien ja metaforien avulla luodaan kevennystä, sillä ne ovat usein yllättäviä ja jopa absurdeja. Voidaan katsoa, että useimmat albumin vertauskuvat syntyvät tarpeesta löytää rimmaava sana, jonka avulla ei kuitenkaan sorruttaisi yksinkertaiseen kielenkäyttöön tai ensimmäiseen mieleen juolahtavaan sanaan. Metaforien ja vertauskuvien merkitys voi olla pintapuolinen, sillä ensisijaisesti niillä haetaan kielellistä tyylyttelyä ja osoitetaan erikoista tapaa käyttää kieltä rap-lyriikassa.

"Stöö on hyödytön Conan Musta Barbaari, koska ei kestä kipuu" – intertekstuaalisuuden vaikutukset sanoituksissa

Lähestulkoon jokainen *Iso Vauva Jesus* -albumin kappale sisältää jonkinlaisia intertekstuaalisia viittauksia, jotka rakennetaan niin, että ne muodostavat jonkinlaisen sanaleikin. Strand (2019, 87) kirjoittaa, että rap-lyriikassa uskottavuus ansaitaan usein kattavalla genren historiatietämyksellä tai sen sisällä vaikuttavien kliseiden toistelulla. Historian tuntemuksesta puhuu myös Paleface (2019, 210), joka esittää rap-lyriikan olevan täynnä viittauksia, joiden avulla osoitetaan usein kunnioitusta genren sisällä ja sidotaan itseä samaan viitekehykseen. Muilla kuin rap-kulttuuriin liittyvillä intertekstuaalisilla viittauksilla voidaan kertoa itsestä ja siitä, mitä katsoo, kuuntelee ja lukee. Viittausten avulla sanoituksiin tuodaan tasoja ja oivalluksen mahdollisuuksia (mt., 210.) Paleface (2011, 21) on aikaisemmin väittänyt rap-lyriikan olevan paikka- ja kulttuurisidonnaista aikansa kuvaa, jota rakennetaan muun muassa käsitteiden, slangin ja sivistyssanojen avulla. Näihin voidaan soveltaa Leppihalmeen (1997, 3) aikaisemmin esiteltyä ajatusta siitä, miten intertekstuaaliset sanaleikit rakentuvat tuttujen sanontojen tai sitaattien avulla. *Iso Vauva Jesus* -albumilla on nähtävissä rap-kulttuuriin ja sen historiaan viittaavia säkeitä, kuten mainintoja genren ikonisimmista artisteista. Viittauksia populaarikulttuuriin, kuten sarjakuviin tai elokuviin, löytyy sitäkin enemmän. Käsitteiden, slangin sekä kulttuuri- ja paikkasidonnaisuuden ymmärtäminen toimivat avainasemassa albumin sanaleikkien ja intertekstuaalisuuden tulkinnessa. Osa käsitteistä tai slangista on voinut ajan myötä saada uusia merkityksiä. Vastaavasti lukija joutuu ottamaan huomioon myös historiantuntemuksen sekä joidenkin (slangi)sanojen vanhemman merkityksen.

Intertekstuaalinen viittaus löytyy sanoituksesta "Kolmannen silmän kyyneleet", jossa yhdistyy kaksi tunnettua kappaletta sekä niiden tulkitsija: "Stöö on nuori Kirka Babitzin, pyyhin silmistäsi surut / Kun se hetki lyö, muista nämä sanat" (IVJ, 2016). Kirkan kappaleiden nimet "Surun pyyhkit silmistäni" (1988) sekä "Hetki lyö" (1967) kätkeytyvät säkeisiin muun tekstin sekaan. Molempia on muokattu sopimaan säkeisiin: esimerkiksi nimen "Surun pyyhkit silmistäni" verbi on vaihdettu yksikön ensimmäiseen persoonan preesens-muotoon. "Hetki lyö" on taas saanut rinnalleen alistuskonjunktion *kun*, jonka avulla voidaan jatkaa edellisen säkeen ajatusta. Surun pyyhkiminen silmistä sopii Eevil Stöön kappaleen otsikkoon ja muuhun sisältöön, jossa toistuvasti mainitaan itkeminen ja kyyneelten valuminen. Leppihalmeen (1997, 3) ajatusta mukaillen voi väittää, että molempia kappaleita on muunneltu jonkin verran, muttei kuitenkaan liikaa, jolloin lukijan on edelleen mahdollista tunnistaa

viittaukset. Tämä kuitenkin vaatii lukijalta suomalaisen musiikkikentän tuntemusta, sillä ”Kolmannen silmän kyöneleiden” ja Kirkan kappaleiden välissä on kulunut aikaa muutama vuosikymmen, erottavina tekijöinä ajan lisäksi on myös genret, joihin kappaleet sijoittuvat.

Toinen sarjakuviin perustuva intertekstuaalinen viittaus löytyy kappaleesta ”Iso vauva Jeesus”, jossa mukaan saadaan varsinainen sanaleikki: ”Stöö kävi Disney-maailmassa metsästävässä, nyt päällä musta kaapu” (IVJ, 2016). Sanaleikki on ilmeinen, jos lukija tunnistaa viittauksen Mikki Hiiri -sarjakuvista tuttuun The Phantom Blot -hahmoon (*Mickey Mouse Outwits The Phantom Blot*, 1939), joka suomeksi käännettynä on saanut nimen Mustakaapu. Kuten moni muukin *Iso Vauva Jeesus* -albumin sanaleikeistä ja viittauksista, tämäkin rakentuu kaksiosaisesti. Avain sanaleikin ymmärtämiseen annetaan ensimmäisessä osassa, jossa mainitaan Disney-maailma. Ilman tätä viittausta sanaleikki jää hataraksi, sillä mustalla kaavulla voidaan viitata mihin tahansa mustaan vaatteeseen. Albumilla käytetään sarjakuvia ja niiden hahmoja intertekstuaalisten viittauksen kohteena useamman kerran.

Sarjakuvien lisäksi albumilla varioidaan tunnettuja sanontoja. Esimerkiksi kappaleessa ”Oon Eazy-E” leikitellään englanninkielisellä anarkistisella, joskin jo kuluneella ilmaisulla ”fuck the police”. Sanoituksissa tämä on saanut muodon ”Stöö sano ’fuck the poliisi’ ennen ku kyttii oli ees olemassa” (IVJ, 2016). Liioittelun avulla luodaan paradoksi siitä, kuinka poliisin auktoriteettia on kyseenalaistettu jo ennen poliisin olemassaoloa. Väite on tietysti absurdi ja liittyy rap-kulttuurissa usein esiintyvään oman paremmuuden todisteluun, josta kirjoittavat esimerkiksi Strand (2019, 71) sekä Paleface (2019, 160, 178). Paremmuuteen liitetään ajatus alkuperäisyydestä ja siitä, kuka on keksinyt mitäkin. Kappaleessa ”Luurangon luut” tuodaan esille tätä ajatusmallia ja varioidaan tunnettua ajatusta syy- ja seurausuhteesta: ”Stöö on originaali, siinä syy ja seuraus” (IVJ, 2016). Säe ei varsinaisesti liity aikaisempaan tai seuraavaan säkeeseen, kuten eivät useat muutkaan yhden säkeen mittaiset ajatukset kappaleiden sisällä. Eevil Stöö käyttää kappaleessa yleisesti tunnettua ajatusta kausaliteetista, jossa yksi tapahtuma aiheuttaa toisen. Syy ja seuraus eivät mallin mukaan ole sama asia, mikä luo säkeeseen paradoksin. Tämä kuitenkin tunnetaan filosofisena ilmiönä nimeltä *causa sui*, joka tarkoittaa itsensä syytä (cause of itself). Ilmiö liitetään usein teologiaan ja ajatukseen kristinuskon Jumalasta itsensä syynä, koska Jumalaa ei voi olla minkään muun tahon luoma. (Quinn 1995, 128.) Säkeestä voidaan siis lukea jumalallinen vertauskuva: Stöö on alkuperäinen, originaali hahmo, joka on luonut itsensä. Samaa tematiikkaa käyttää myös albumin nimi *Iso Vauva Jeesus*, jolla viitataan Eevil Stööhön itseensä, josta aiheutuu mielikuva aikuisesta lapsesta.

Lopuksi: Kielellä leikittelyn monet tasot

Kuten todettu, sanaleikit ja kielellä leikittely ovat oleellinen osa rap-lyriikkaa. Amerikkalaisesta rapista kääntämällä saadut ainekset ovat kiertäneet kehän ja löytäneet tiensä takaisin suomenkieliseen rap-lyriikkaan anglismien muodossa.

Suomen ja muiden kielten yhdistely antaakin rap-lyriikkaan uutta sanavarastoa ja lisää riimipareja. Saman tekee alati muuttuva puhekieli, jonka ansiosta lyriikassa voidaan monipuolisemmin käyttää apuna sanojen monimerkityksisyyttä. Kielellinen leikittely sanoituksissa rakentuu sanojen monitulkintaisuudesta sekä erilaisten vakiintuneiden fraasien ja termien muuntelusta. Näiden lisäksi apuna käytetään metaforia ja vertauskuvia luomaan erilaisia kielipelejä.

Luettuna ja kuunneltuna kappaleet avautuvat tulkitsijalle eri tavoin. Kuunneltuna albumin tekstit saavat rinnalleen synkän äänimaailman ja musiikilliset elementit, kuten adlibit eli välihuudahdukset, joita sanoituksiin ei ole tapana kirjoittaa erikseen. Tulkitsija ei voi välttyä ajattelemasta parodian mahdollisuutta, kun mystinen Eevil Stöö kertoo kokemuksistaan alamaailmassa yhdessä 8-vuotiaan ystävänsä kanssa. Rap-genren parodia Eevil Stöön tuotannossa onkin yksi mahdollinen jatkotutkimuskysymys.

Yhdessä artikkelissa ei ole mahdollista ottaa esille kaikkia kielelliseen leikittelyyn nojaavan *Iso vauva Jeesus* -albumin sanoituksia. Toivoakseni artikkelini kuitenkin tarjoaa myös aineistoa tuntemattomalle lukijalle selkeän kuvan siitä, kuinka koko albumi on rakennettu pitkälti erilaisten kielipelien varaan. Kielellä leikittely ei ole yksiselitteistä, vaan kietoutuu sanaleikkien, metaforien ja intertekstien ympärille.

Lähteet

Kohdeteos

Eevil Stöö 2016. *Iso Vauva Jeesus*. Monsp Records.

Lähteet

Berger, Arthur Asa 1998/1993. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick & New Jersey: Transaction Publishers.

Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creep>, katsottu 9.12.2019.

Kainulainen, Siru 2010. Runoanalyysin lähtökohdat. Hämmennyksestä hahmottamiseen. Kainulainen, Siru, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) 2010, *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Vastapaino: Tampere, 17–39.

Kielitoimiston sanakirja. 2018. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/uskomaton>
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/kova>
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/tiukka>, katsottu 9.12.2019.

Krappe, Johanna 2010. Monimerkityksinen metafora. Kainulainen, Siru, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) 2010, *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Vastapaino: Tampere, 145–165.

Laalo, Klaus 1989. Homonymiasta ja polysemiasta. *Virittäjä*, 93(2), 220–235. <https://journal.fi/virittaja/article/view/38284> katsottu 13.11.2019.

- Leppihalme, Ritva 1997. Kallis meni halpaan: Sanaleikkien kääntämisestä. *Kääntäjä* 3/1997, 3.
- Paleface (Karri Miettinen) 2019. *Kolmetoista kertaa kovempi. Rämpärin käsikirja*. Lisätekijänä Esa Salminen. Helsinki: Like Kustannus.
- Paleface (Karri Miettinen) 2011. *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like Kustannus.
- Quinn, Philip L. 1995. First cause argument. Ted Honderich (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Suomalainen Lääkäriseura Duodecim. MS-taudin oireet. https://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00048, katsottu 9.12.2019.
- Strand, Heini 2019. *Hyvä verse. Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into Kustannus.
- Strand, Heini & Toni Lahtinen 2006. Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti. Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki (toim.), *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press.
- Tiittula, Liisa & Pirkko Nuolijärvi 2013. *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Motiivit, multimodaalisuus ja transfiktionaalisuus kerronnassa

Saari-motiivi Maarit Verrosen romaanissa *Saari kaupungissa*

Aappo Jutila

Teema, aihe ja motiivi ovat kaikki tuttuja käsitteitä jo peruskoulun äidinkielen tunneilta. Kaikkia näitä käsitteitä on käytetty pitkään kirjallisuuden tutkimuksessa, ja niiden avulla voidaan tulkita erilaisia tekstejä. Esimerkiksi runojen, novellien ja rakenteeltaan fragmentaaristen teosten analysoinnissa temaattinen tutkimus osoittautuu hyödylliseksi, sillä motiivit toimivat tällaisissa teoksissa rakennetta tiivistävinä ja yhdistävinä elementteinä. Tietysti motiiveja löytyy myös muusta kaunokirjallisuudesta, mutta jos teos rakentuu yhtenäisen juonen tai tarinan ympärille, ei motiivien eikä niiden nostamien teemojen tutkiminen ole välttämättä tarpeellista.

Tässä artikkelissa keskityn tutkimaan motiiveja ja niiden suhdetta teemaan. Tarkastelun kohteena on Maarit Verrosen romaani *Saari kaupungissa* (2007, tästä eteenpäin SK), jossa saari-motiivia on käytetty monipuolisesti. Erittelen kyseisen motiivin erilaisia käyttökohteita ja pohdin, kuinka kyseinen motiivi rakentaa teoksen teemaa ja ohjaa tulkintaa. Hyödynnän artikkelissani temaattisen tutkimuksen englantilais-ranskalaista tutkimusperinnettä, jossa motiivien (*motifs*) ajatellaan olevan konkreettisia elementtejä¹, joista abstrahoimalla voidaan muodostaa teoksen kokoava idea, teema (*theme/thème*) (Suomela 2003, 144–145). Shlomith Rimmon-Kenanin (1995, 13) mukaan teema on kirjallisuudentutkimuksessa rakenne, joka muodostuu tekstissä havaittavista elementeistä, eli motiiveista. Tarkennan tuonnempana käsitystäni teeman ja motiivin suhteesta, mutta keskeinen ajatus on, että motiivit ovat tekstin konkreettisia rakenneosia, jotka ovat mukana rakentamassa tekstin teemaa.

Tavoitteenani on myös eritellä, millaisin eri tavoin sama motiivi voi toimia tekstin osana ja kuinka pitkälle motiivin kantamaa merkitystä voidaan laajentaa. Verrosen romaanissa saari-motiivi ottaa erilaisia muotoja, ja tulkinnasta riippuen osa näistä muodoista voidaan tulkita erillisiksi motiiveiksi. Erilaiset saaret ja saari metaforana kuitenkin muodostavat teoksessa yhtenäisen temaattisen kentän, joka tiivistää tekstin rakennetta ja tukee teeman tulkintaa, joten on luontevaa puhua yhdestä monimerkityksisestä ja merkitykseltään laajenevasta saari-motiivista. Kirjallisuuden saaria sekä saareutta on tutkittu länsimaisen saaritutkimuksen piirissä eri näkökulmista². Hyödynnän tutkimuksessani sieltä kumpuavaa ajatusta,

¹ Tämä käsitys pohjaa strukturalistiseen ja formalistiseen traditioon, joka on saanut alkunsa Vladimir Proppin kansansatujen morfologisesta analyysistä. Tämä siis erona lukijan tulkitsijaroolia painottavaan näkemykseen, jonka mukaan lukijan kompetenssi ja konteksti vaikuttavat keskeisesti motiivien ja teemojen löytymiseen tekstistä.

² Suomalaisen kirjallisuuden saaria on käsitelty laajasti *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa* -artikkelikokoelmassa (Laakso, Lahtinen & Sagulin 2017). Saari- ja haaksirikko-motiiveja taas käsitellään Brigitte Le Juezin ja Olga Springerin toimittamassa *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts* (2015). Lisäksi Godfrey Baldacchino on toimittanut monitieteisen artikkelikokoelman *A World of Islands* (2007), jossa saaria ja saareutta avataan myös esimerkiksi maantieteen näkökulmasta.

että kirjallisuudessa voidaan tutkia saaria muustakin näkökulmasta kuin vain tapahtumapaikkoina (ks. esim. Billig 2015, 17–31). Tämä ajatus toteutuu laajasti valitsemassani kohdeteoksessa.

Verrosen tuotantoa on tutkittu dystopian (ks. esim. Kankkunen 2017) ja heterotopian (ks. Ameal & Kankkunen 2017) käsitteiden kautta. Lieven Ameal ja Sarianna Kankkunen (2017) tarkastelevat yhteisartikkelissaan *Saari kaupungissa* -romaanin heterotopioita ja saarta tilallisena elementtinä. Heterotopialla he tarkoittavat erilaisuuden paikkaa, jossa on mahdollista irtaantua arkielämästä ja kokeilla uusia asioita. Heidän mukaansa heterotopiat mahdollistavat päähenkilön henkisen kasvun. (Mt., 357–361.) Hyödynnän osittain heidän ajatustaan heterotopiasta puhuessani ”saari on laboratorio”-ajatuksesta, mutta osoitan myös näissä tapauksissa saari-motiivin olevan keskeinen elementti, joka ohjaa lukijan huomiota teoksen tematiikkaan.

Aloitan artikkelini määrittelemällä tarkasti, miten ymmärrän motiivin ja teeman käsitteet. Sen jälkeen erittelen *Saari kaupungissa* -romaanissa käytettyä saari-motiivia ja sen saamia moninaisia merkityksiä.

Motiivin suhde teemaan

Saari kaupungissa muodostuu fragmenteista ja episodimaisista katkelmista. Rakenteensa hajanaisuudesta huolimatta teos käsittelee monipuolisesti yksilön suhdetta yhteiskuntaan postmodernissa maailmassa kuvaamalla tarkasti arkipäiväisiäkin tilanteita. Rakenteellinen hajanaisuus on yksi tapa, jolla suomalainen nyky-yhteiskunta näkyy Verrosen teoksessa. Romaani rikkoo monia proosakirjallisuuden totuttuja traditioita, ja sitä lukiessa herää kysymys, kuinka näin hajanainen teos voi säilyä yhtenäisenä kokonaisuutena. Teosta olisi mahdollista analysoida myös novellikokoelmana, mutta temaattisen tutkimuksen kautta se näyttäytyy yhtenäisenä teoksena, joka on analysoitava kokonaisuutena. Yhtenäisen juonen sijaan *Saari kaupungissa* -romaanin sisältää vahvoja motiiveja, joista keskeisimmäksi nousee saari-motiivi.

Saari-motiivi on läsnä teoksessa usealla eri tasolla. Ensinnäkin se käy ilmi jo teoksen nimessä, jossa rinnastetaan luonnollinen saari ihmisen rakentamaan keinotekoiseen kaupunkiin. Teoksen nimessä törmäytetään ristiriitaisesti nämä kaksi käsitettä, mikä kiinnittää lukijan huomion jo ennen teoksen lukemista pohtimaan näiden kahden käsitteen eroja. Toisaalta teoksen nimi viittaa suoraan myös sen päähenkilöön, Aislaan, jonka nimi on helposti yhdistettävissä esimerkiksi englannin kielen saarta tarkoittaviin sanoihin *isle* ja *island* (vrt. Ameal & Kankkunen 2017, 364). Saaret toimivat teoksessa myös erilaisina tapahtumapaikkoina, joten romaanin nimi *Saari kaupungissa* voi viitata myös näihin kaupungin läheisyydessä oleviin saariin, joille osa teoksen tapahtumista sijoittuu. Jo romaanin nimi avaa useita erilaisia mahdollisuuksia saari-elementin tulkintaan. Teoksen edetessä saari-motiivin ympärille kytkeytyvät merkitykset vain lisääntyvät, ja tämän vuoksi sen voikin sanoa olevan teoksen keskeisin motiivi. Romaani koostuu neljästä osasta,

joissa kahdessa käsitellään päähenkilö Aislan elämää ("Kaupunki" ja "Aisla"). Kaksi muuta osaa, "Sukupolvet" ja "Tuttavat", esittelevät erilaisia ihmisiä ja kertovat katkelmia heidän kokemuksistaan. Näiden osien henkilöhahmoja yhdistää se, että he ovat tavalla tai toisella jääneet tai jättäytyneet yhteisönsä ulkopuolelle ja yrittävät päästä takaisin siihen.

Ensimmäisessä osassa ("Kaupunki") kuvataan Aislan elämää ja tämän kohtaamia ihmisiä. Näiden kuvausten kanssa vuorottelevat muutamat lyhyet kursiivilla painetut katkelmat, joissa kuvataan esimerkiksi kaupunkia ympäröivää luontoa. Näin teoksen ensimmäisessä osassa vahvistetaan jo teoksen nimen esiin nostamaa saaren ja kaupungin välistä ristiriitaa.

Ruovikko valtasi matalia sivulahtia ja yhdisti saaria mantereeseen.

Jälkimmäinen tarkoitti, että maiseman katselijan mielestä saari ja manner olivat yhdistyneet. Todellisuudessa saari saattoi olla aiempaa vaikeammin saavutettavissa. [--]

Kun kuihtunutta ruokoa oli kertynyt ruovikon pohjalle riittävästi, tulivat pajut, ja vähän myöhemmin lepät ja monet muut. Siinä vaiheessa mitään sivulahtea ei enää ollut, ja saari oli todella yhdistynyt mantereeseen. (SK, 31.)

Tässä teoksen ensimmäiseen osaan sijoittuvassa katkelmassa korostuu myös se, kuinka ajan myötä asiat muuttuvat: Tässä tapauksessa ruovikko on yhdistänyt saaria mantereeseen. Tämän voi lukea myös metaforana³ siitä, kuinka saari vertautuu yksilöön ja yhteisö mantereeseen, sillä on luonnollista, että yksilöllä on tarve päästä lähemmäs yhteiskuntaa. *Saari kaupungissa* -romaanissa keskustellaan monipuolisesti erilaisista tavoista, joilla yksilö voi olla yhteydessä yhteiskuntaan. Tässä katkelmassa esitetään yksi mahdollinen ratkaisu, kuinka ajan saatossa yksilö voi kasvaa osaksi muuta yhteiskuntaa. Tämä ei kuitenkaan ole ainoa teoksessa annettu malli. Artikkelini kolmannessa luvussa käsittelenkin laajemmin "ihminen on saari" -metaforaa ja näytän, mitä muita vaihtoehtoja teoksessa annetaan.

Saari-motiivin lisäksi teoksen kahdessa keskimmaisessa osassa on löydettävissä saareen liittyvä haaksirikko-motiivi, joka liittyy vahvasti kristilliseen "elämä on matka" -metaforaan. Kyseisessä metaforassa haaksirikko näyttäytyy matkan keskeyttävänä ja pysähtymiseen sekä henkiseen kasvuun pakottavana elementtinä (Royle 2007, 51). Teoksen toisessa osassa ("Sukupolvet") korostuu nimensä mukaisesti aiemmin eläneiden sukupolvien tarinat. Näissä tarinoissa pohditaan ihmisten välisiä suhteita ja kuvataan heidän elämänsä kulkua kronikkamaiseen tyyliin. Haaksirikko-motiivi on läsnä myös romaanin kolmannessa osassa ("Tuttavat"), joka kuvaa kolmen tarinan kautta ihmisiä, jotka ovat irtaantuneet yhteisöstä, mutta yrittävät taas päästä osaksi sitä. Kolmannen osan kohtalot on

³ Ymmärrän metaforan käsitteen artikkelissani laajasti ja viittaan sillä kuvaannolliseen ilmaukseen, "jossa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä ja normaalista käyttökontekstista poiketen" (Krappe 2010, 146). Metaforassa siis tapahtuu merkityksen siirto ja merkityksen lisäys, eli metaforisessa ilmauksessa jotain asiaa kutsutaan toisen asian nimellä, jolloin ilmauksen merkitys laajenee (mt.).

helppo tulkita metaforisina haaksirikkoina, sillä kyseiset henkilöt kohtaavat suuren muutoksen elämässään (esimerkiksi liikenneonnettomuus), mikä pakottaa heidät pohtimaan uudelleen elämänsä valintoja (ks. esim. SK, 67–73). Haaksirikkoo on käytetty länsimaisissa saarikertomuksissa motiivina, joka pakottaa juurikin yksilön henkiseen kehittymiseen (ks. Laakso, Lahtinen & Sagulin 2017; Royle 2007, 51).

Teoksen viimeisessä osassa saari-motiivit ovat vahvasti läsnä, sillä tähän osaan sijoittuvat esimerkiksi saarelle tehty retki ystävien kanssa (SK, 90–99) ja Aislan osallistuminen Saariselviytyjät-kilpailuun (SK, 123–146). Saariselviytyjät-kappale voidaan lukea myös keinotekoisena haaksirikkona, sillä kilpailun ajaksi arkielämä pysähtyy, ja saarella joutuu pohtimaan monia perusasioita ihan uudella tavalla. Saaret toimivat romaanin viimeisessä osassa keskeisinä tapahtumapaikkoina, mutta tässä osassa vahvistuu myös kuvaannollinen ajatus siitä, että ihminen on eristäytyneisyydessään saari. Käsittelen ”ihminen on saari” -metaforaa artikkelini kolmannessa luvussa. Keskitän artikkelissani huomion Aislaa käsitteleviin osiin, mutta näytän myös, kuinka kaksi keskeisistä osaa liittyvät muuhun kokonaisuuteen esimerkiksi aiemmin mainitun haaksirikko-motiivin kautta.

Temaattisessa tutkimuksessa keskeisiksi käsitteiksi nousevat teema ja motiivi. Tutkimuksessa käytetään myös käsitteitä aihe⁴ ja topos⁵, mutta rajaan artikkelissani huomion motiivin ja teeman suhteeseen. Motiivi on artikkelini keskeisin käsite, ja erilaisia näkökulmia sen määrittelyyn on lukuisia. Itse pohjaan tutkimukseni englantilais-ranskalaiseen temaattisen tutkimukseen, jossa motiivi on konkreettinen teemaa rakentava elementti. Tämän näkemyksen mukaan motiivi on teemaa pienempi temaattinen yksikkö tai konkreettinen elementti, joka voi näkyä tekstissä esimerkiksi esineenä, asiana tai toisteisena tapahtumakulkuna (Suomela 2003, 144; ks. myös Lummaa 2010, 43). Keijo Holstin (1970, 167) mukaan motiivit täytyy ottaa teoksen tulkinnassa huomioon, koska ne ovat merkitystä kantavia osatekijöitä. Motiivi on siis teoksen rakenteen kannalta merkitsevä. *Saari kaupungissa* -romaanin rakenteeltaan niin hajanainen, että vahvojen ja yhtenäisten motiivien löytyminen helpottaa teoksen tulkintaa. Myös Yrjö Hosiaislouma (2003, 600) määrittelee motiivin käsitteen niin, että motiivit ”kiinteyttävät teoksen rakennetta ja rakentavat yhteyksiä”. Keskeinen motiivien piirre on se, että ne osoittavat tekstistä niitä elementtejä, jotka ovat teoksen tulkinnan kannalta merkittäviä.

Motiiveja voidaan jakaa erilaisiin kategorioihin sen mukaan, miten niiden merkitys teoksen rakenteen kannalta nähdään. Venäläisestä formalismista⁶ pohjaava Boris

⁴ Aiheella tarkoitetaan sitä, mistä teos kertoo. Se on konkreettinen ja kyseiselle teokselle ainutlaatuinen tarina, joka on tunnistettavissa ilman tulkintaa (Brinker 1995, 37). Näin se eroaa selvästi myös teemasta, joka on aihetta abstraktimpi.

⁵ Topokset ovat niin sanottua kirjallista varastotavaraa, jota kierrätetään eri teoksissa. Ne voivat olla esimerkiksi motiiveja, metaforia tai retorisia kuvioita, jotka ovat ajan saatossa muuttuneet jopa kliseisiksi sanontatavoiksi (Hosiaislouma 2003, 938; Suomela 2003, 145).

⁶ Venäläisessä formalismissa motiivi nähdään kerronnallisen rakenteen osana, eikä niinkään tulkinnallisena merkitysyksikkönä. Kuitenkin esimerkiksi Tomaševski määrittelee, että motiivit muodostavat tekstiin temaattisia sidoksia, jolloin motiivit ovat selvästi myös osa tekstin tematiikkaa

Tomaševski (2001, 171–172) on jakanut motiivit sidottuihin ja vapaisiin motiiveihin, ja vielä edelleen dynaamisiin ja staattisiin motiiveihin. Teoksen yhtenäisyyden kannalta tärkeimpiä ovat sidotut ja dynaamiset motiivit, sillä ne vievät tarinaa eteenpäin, ja ilman niitä teoksen tulkinta jäisi vajaaksi. Vapaat ja staattiset motiivit toimivat Tomaševskin (mts. 171–172) mukaan vain kerronnan taiteellisina lisinä. Helena Lassila (1987, 34–35) puolestaan kirjoittaa artikkelissaan johtomotiiveista viitatessaan teoksessa usein toistuvaa motiivia, joka voidaan tulkita myös symbolisena. Jos jättäisimme tekstianalyysissä huomiotta esimerkiksi ne kohdat, joissa saari toimii tapahtumapaikkana, jäisi teoksesta jäljelle melko vähän. *Saari kaupungissa* -romaanissa käytetty saari-motiivi näyttäytyy siis sidottuna ja dynaamisena johtomotiivina, sillä sen rooli teoksessa muodostuu keskeiseksi ja merkittäväksi, eikä sitä voida jättää teoksen tulkinnassa huomiotta. Näiden esimerkkien avulla osoitan, että saari-motiivi on erottamaton osa kyseisen romaanin tulkintaa.

Motiivin suhde teemaan on ongelmallinen, kun vertaillaan eri teorioiden käsityksiä, sillä käsitteitä on käytetty jopa toistensa synonyymeina (ks. esim. Holsti 1970, 94). Käsitteet ovat vahvasti toisiinsa sitoutuneita, mutta käsitykseni mukaan teema on kattokäsite kaikille tekstissä toimiville motiiveille. Teema edustaa teoksen yleismaailmallista abstraktia viestiä (ks. esim. Brinker 1995, 37; Lummaa 2010, 51), kun taas motiiveja ovat teemaa muodostavat, ja siihen johdattavat, elementit. Tekstin eri osista voi löytyä erilaisia teemoja, mutta useimmiten nämäkin teemat muodostavat yhtenäisen temaattisen kentän ja toimivat toisiaan tukevinä. Ei voida väittää, että Verrosen romaanissa saaret olisivat teoksen teema, sillä teema on tekstin ydin, joka ei yleensä näy tekstin tasolla (teema ei myöskään voi olla mitään niin konkreettista kuin tapahtumapaikkana toimiva saari), vaan vaatii löytyäkseen tulkintaa (ks. esim. Suomela 2003, 141–142; Lummaa 2010, 51–52). Teema on hankala käsite myös siinä suhteessa, että tulkinta on aina lukijan kontekstista riippuva, joten teoksen yhtä absoluuttista teemaa ei voida esittää. Kuitenkin hyödyntämässäni formalistisessa ja strukturalistisessa traditiossa motiivien ja näin myös itse tekstin voidaan ajatella ohjaavan teeman tulkintaa. Esimerkiksi juuri Tomaševskin (2001, 171–172) erittelemät sidotut ja dynaamiset motiivit ovat konkreettisia tekstin osia, jotka ovat teoksen tulkinnan ja rakenteen kannalta merkittäviä. Karoliina Lummaa (2010, 61) kirjoittaa runoanalyysissään, että vaikka motiivien ja teeman hahmottaminen ovat lukijan tulkintoja, ei tulkintaa silti tehdä mielivaltaisesti, vaan tekstin analysointi ja tulkinta syntyvät aina pohjatekstin ohjaamina⁷. Samaa ajatusta voidaan soveltaa myös proosatekstin analysointiin, sillä tekstistä löytyvät motiivit ja tekstin konteksti ohjaavat lukijaa kiinnittämään huomiota kyseisiin tekstin piirteisiin, jotka voivat johtaa lukijan tekemään tietynlaisia tulkintoja pohjatekstistä. Motiivit siis toimivat teemaa rakentavina elementteinä. Olen kuitenkin Lummaan kanssa eri mieltä siinä, että myös motiivit

ja näin ollen tulkintaa. (Suomela 2003, 144.) Esitän artikkelissani, että motiivit kerronnallisen rakenteen merkitsevinä osina toimivat osaltaan myös teoksen tulkintaan vaikuttavina elementteinä.
⁷ Lummaa painottaa artikkelissaan lukijalähtöistä temaattista tutkimusta, jossa korostuu lukijan rooli tekstin tulkitsijana (ks. esim. Suomela 2003, 149–152). Tässä artikkelissa käyttämäni näkökulma on tekstilähtöinen, vaikka myönnän, että lukijan rooli korostuu teeman abstrahoinnissa: teksti ainoastaan ohjaa lukijaa, mutta ei määrää tekemään tiettyjä tulkintoja.

vaatisivat aina lukijan tulkintaa. Toki näin saattaa olla, mutta yleensä motiivit ovat löydettävissä tekstistä esimerkiksi niiden toisteisuuden avulla.

Saari on laboratorio

Saari-motiivia on käytetty länsimaaisessa kirjallisuudessa usein tilallisena motiivina erottamaan kuvattu ympäristö arkipäiväisestä (ks. esim. Daemmrigh & Daemmrigh 1987, 147–149; Ameel & Kankkunen 2017). Lisäksi tilallinen eristäminen mahdollistaa kirjailijalle sen, että tämä voi käyttää saarta tekstissään metaforisena laboratoriona. Saari tapahtumapaikkana toimii ympäristönä, jossa tilanteeseen osallistuvat tekijät on keinotekoisesti rajattu pienemmäksi, jolloin henkilöiden käyttäytymistä on helppo seurata arkielämästä poikkeavassa ympäristössä (Le Juez & Springer 2016, 6; Royle 2007, 48–50). Tällainen laboratoriomaisuus näkyy erityisesti *Saari kaupungissa* -romaanin kappaleessa, jossa käsitellään Saariselviytyjät-kilpailua. Siinä kilpailijoiden tehtävänä on selviytyä mahdollisimman pitkään autiolla saarella ilman apuvälineitä. Aisla osallistuu kilpailuun ja toivoo ilmoittautuessaan, että kilpailusta tulisi ”sosiaalipsykologinen kenttäkoe” (SK, 124), joka puolustaisi omaa olemassaoloaan tieteellisenä kokeena olematta pelkkää viihdettä. Kilpailua seuraamalla nähdään, kuinka yksilöt käyttäytyvät, kun heidät suljetaan yhteisön ulkopuolelle.

Eristäytyminen toimii myös kuvaannollisena haaksirikkona, joka keskeyttää elämän ja mahdollistaa valintojen uudelleen reflektoinnin. Haaksirikko-motiiveja on käytetty saari-motiivin kanssa jo pitkään. Yksi klassisista haaksirikkokirjallisuuden esimerkeistä on jo aiemmin mainittu Daniel Defoen *Robinson Crusoe* (1719), joka on aloittanut robinsonadiksi kutsutun tarinaperinteen. Robinsonadi on tarina, jossa päähenkilö pyrkii luomaan uudelleen oman yhteiskuntansa uudessa ympäristössä. Tarina alkaa yleensä haaksirikosta, joka toimii katalyyttinä tuleville tapahtumille. Haaksirikko-motiivi liittyy vahvasti kristilliseen ”elämä on matka” -metaforaan, jossa haaksirikko toimii matkan keskeyttävänä motiivina (Laakso, Lahtinen & Sagulin 2017, 27–28; Royle 2007, 51). Yksi esimerkki robinsonadin mukaelmasta on William Goldingin romaani *Kärpästen herra* (*Lord of the Flies* 1954, suom. 1960). Siinä paratiisisaarelle lentokoneella haaksirikkoutuneet pojat pyrkivät luomaan uuden järjestyksen. Eristetty alue mahdollistaa saarella monien sosiaalisten normien rikkomisen ja ryhmän valtarakenteet korostuvat uudessa vaarallisessakin ympäristössä. Samaa ajatusta hyödynnetään romaanin Saariselviytyjät-jaksossa (SK, 123–146), jossa kaksitoista toisilleen tuntematonta ihmistä viedään autiolle saarelle, ja heidän selviytymistään seurataan kameroiden välityksellä. Kyseessä on yksilökilpailu, mutta kilpailijat saavat itse päättää, kuinka paljon tekevät yhteistyötä toisten kilpailijoiden kanssa. Heti saarelle saavuttuaan kilpailijat savustavat yhdessä erään kilpailijan pois, sillä tämä yritti heti alussa alkaa joukon johtajaksi (SK, 129–130). Kohtaus osoittaa, että muut kilpailijat eivät halua luoda saarelle hierarkiaa, vaan pyrkivät toimimaan yhdessä samanarvoisina.

Ajatus saaresta muutoksen paikkana tiivistyy ”saari on laboratorio” -metaforaan, sillä se mahdollistaa asioiden käsittelemisen irrallisina arkielämästä. Metafora

toimii niin teoksen sisäisenä metaforana kuin myös kirjailijan käyttämänä välineenä. Romaani siis näyttää kuinka arkielämästä eristäytyneellä saarella voidaan saavuttaa sisäinen muutos ja henkinen kasvu. Toinen kohtaus, jossa saari näyttäytyy laboratoriona, nähdään, kun Aisla kokoontuu ystävineen viettämään yhteistä viikonloppua Helsingin Lammassaareksi tunnustettavalle saarelle. Kyseinen saari edustaa teoksessa muutoksen ja pysähtymisen tilaa, sillä irtaannuttuaan arkielämästä ystävät huomaavat, että heillä ei enää olekaan paljon yhteistä.

Ei enää kesäkokootumisia. Ei yhä hankalammalta tuntuva aikataulujen sovittelua, ei yhä vieraammaksi käyviä ihmisiä, oikeastaan pelkkiä tuttavuuksia, joiden kanssa ei enää ollut muuta yhteistä kuin haipuvat muistot menneistä kesäsattumuksista ja yksi oikullinen ystäväpariskunta. (SK, 99.)

Ystävät ovat kokoontuneet saarella ja yrittävät tavoittaa nuoruuden yhteisten hetkien tunnelmaa. He ovat kuitenkin ajan mittaan etääntyneet toisistaan. Lammassaari toimii teoksessa näyttämönä, joka mahdollistaa vihdoinkin sen, että ystävät havahtuvat tähän tilanteeseen ja sanovat ääneen asiat, joita kaikki ovat jo pitkään pohtineet. Tarinamaailman todellinen saari toimii tapauksessa paikkana, joka mahdollistaa asioiden uudelleen käsittelyn ja laukaisee muutoksen. Motiiveille on ominaista osoittaa tekstistä kohtia, joissa henkilöahmoissa tapahtuu muutos. Tällainen on ominaista erityisesti dynaamisille, eli tapahtumia katalysoiville motiiveille (ks. Tomaševski 2001, 173–174). Aisla huomaa saarella, että hän helpottui sen jälkeen kun vaikea keskustelu oli käyty (SK, 99). Helpottunut olo korostaa sitä, että yksilön täytyy tehdä välillä vaikeitakin päätöksiä ollakseen onnellinen.

Saaren käsitteeseen liittyvät läheisesti myös vesi- ja ranta-motiivit. Suurin osa romaanin tapahtumista sijoittuu veden äärelle. *Saari kaupungissa* -teoksen motiivit luovat temaattisen kentän, joka yhdistyy saari-motiivissa. Tällainen temaattinen kenttä on luonnollista muodostaa, sillä yhdistyyhän jo maantieteellisessäkin saarella nämä kaikki piirteet toisiinsa. Saari on maantieteellisesti veden ympäröimä paikka, ja tästä johtuen myös ranta on saaresta puhuttaessa aina läsnä. *Saari kaupungissa* -romaanissa hyödynnetään monipuolisesti näitä saarten läheisyydessä olevia tiloja.

Voidaankin yleistää, että romaanissa tärkeitä tapahtumapaikkoja, tilallisia motiiveja, ovat tilat, jotka ovat toisten tilojen välissä tai jollain tapaa eristyksissä. Nämä tilalliset motiivit toimivat dynaamisina muutosta katalysoivina motiiveina, jotka osoittavat teoksen merkittäviä käännteitä ja auttavat teoksen tulkintaa. *Saari kaupungissa* -romaanin ohjaa lukijaa tietynlaiseen tulkintaan myös pienoiskertomusten avulla, joihin voidaan rinnastaa koko romaani. Yksi esimerkki tällaisesta tulkinta-avusta löytyy romaanin loppupuolelta, kun Aisla osallistuu kaupungin lähellä olevalla saarella järjestettyyn teatteriesitykseen (SK, 147–151). Esitys koostuu useista irrallisista osista kertojan korostaessa, että

[k]errotut tarinat eivät olleet sinänsä niin kovin tärkeitä. Eivätkä tehosteet. Niiden merkitys oli siinä, että ne loivat tilan, jossa saattoi ajatella omiaan. Saattoi aistia muiden ihmisten läsnäolon ja ymmärtää senkin, ettei esitys olisi lainkaan sama, jos sitä olisi kulkemassa läpi yksin. Tai aivan toisenlaisten ihmisten kanssa. (SK, 149.)

Tätä ajatusta voidaan verrata *Saari kaupungissa* -romaanin rakenteeseen. Esityksen tavoin romaani koostuu erilaisista osista, joita ei olisi pakko tulkita kokonaisuutena, ellei niitä olisi sidottu samojen kansien sisään. Tässä korostetaan myös sitä, kuinka lukijan tai esityksen seuraajan konteksti vaikuttaa merkittävästi siitä tehtyihin tulkintoihin. Teatteriesityksen esityspaikkana toiminut saari toimii romaanissa laboratoriona, joka näyttää lukijalle, kuinka romaaniin tulisi suhtautua. On mielenkiintoista huomata, kuinka moninaisin tavoin romaani ohjaa lukijaansa kiinnittämään huomiota tiettyihin yksityiskohtiin.

Sama saarella järjestetty esitys toimii myös dynaamisena motiivina, sillä Aisla saa vihdoin haluamansa vastauksen palatessaan saarella pidetystä teatteriesityksestä takaisin kotiin. Tuntematon nainen kertoo Aislalle, että hän olin kannustanut tätä voittoon Saariselviytyjät-kilpailussa. Kilpailu oli päätyttyään jättänyt Aislalle tyhjän olon, ja kuullessaan tuntemattoman naisen kommentin hän oivaltaa odottaneensa,

[e]ttä joku yksittäinen tuntematon tulisi sanomaan juuri noin. Ei suunnitellusti, ei niin että lähetti viestin. Vaan niin, että kohdattiin yllättäen ja pikaisesti juuri oikeanlaisessa tilanteessa. Vaikkapa retkellä, joka oli heidän molempien näköinen. (SK, 151.)

Kohtaus osoittaa, että *Saari kaupungissa* -romaanin saari-motiivin saamat muodot ja merkitykset ovat laajat. Samalla rakenteellisella motiivilla voi olla erilaisia rooleja, sillä se voi toimia esimerkiksi samanaikaisesti lukuohjeena ja päähenkilön henkistä kasvua rakentavana elementtinä. Laboratorio-metaforan ansiosta saaret toimivat monipuolisina kerronnan välineinä erilaisissa teksteissä. Rajatun asetelman avulla huomio kiinnittyy sosiaalisen ”ihmiskokeen” aiheeseen tai teemaan, ja lukijaa ohjataan pohtimaan esimerkiksi ihmisten käyttäytymistä suljetussa ympäristössä.

Ihminen on saari

Saaritutkimuksessa saaren ja saareuden käsite on laajennettu koskemaan konkreettisten tapahtumapaikkojen lisäksi myös ihmistä. Saari voi muodostua ihmisen metaforaksi, jolloin sanan merkitys laajenee. Olen näyttänyt, kuinka konkreettinen tekstin tasolla läsnä oleva saari-motiivi näyttäytyy tekstissä, mutta nyt esitän, kuinka romaanissa käytetty saari-motiivi metaforistuu ja laajenee käsittämään myös ihmisen. Merkityksen siirto tapahtuu eristäytyneen maantieteellisen saaren ja yhteiskunnassa eristäytyneenä yksilönä toimivan ihmisen samankaltaisuuden kautta. Volkmar Billig (2015, 17) on käyttänyt käsitettä *I-land*, jolla hän viittaa saarten metaforiseen luentaan. Tämä käsitys korostaa ihmisen ja saaren samankaltaisuutta eristäytyneinä yksiköinä. Kun saareus

ajatellaan henkilöhahmon ominaisuutena, on kyseisen metaforan yhteys saari-motiiviin helpommin ymmärrettävissä. Perinteisissä motiivien lajitteluissa yksi motiivityypeistä on henkilömotiivi, jollaisena voidaan pitää henkilöhahmoa, joka edustaa tekstissä jotain tietynlaista suhtautumistapaa (Lassila 1987, 35). *Saari kaupungissa* -romaanissa korostetaan henkilöhahmojen eristäytyneisyyttä, joten saareus on ihmisen ominaisuus. Tästä muodostuu ”ihminen on saari” -metafora, joka näyttäytyy kyseisen henkilömotiivin kautta myös keskeisenä sidottuna motiivina. Yhteys on helppo muodostaa myös englannin kielen sanan *island* etymologisen tarkastelun kautta. Sana on johdettu samasta kantasanasta kuin esimerkiksi eristäytymiseen viittaavat sanat *isolation* ja *isolated* (Stevenson & Waite 2011, 755), joten yhteys on miltei luonnollinen.

Runoilija ja esseisti Bill Holm (2000, 3) kirjoittaa, että kuka tahansa voi olla saari. Ja ajatus ihmisestä saarena onkin paljon käytetty elementti länsimaisessa kirjallisuudessa. *Saari kaupungissa* -romaanin laajentaa osaltaan ajatusta. Holm (mts. 3) myös linjaa, että saari on mikä tahansa, mitä me kutsumme saareksi. Teoksen päähenkilö Aisla muodostuu teoksessa saareksi niin nimensä puolesta kuin myös yksinäisyyteen ja eristäytyneisyyteen pyrkivän luonteenlaatunsa vuoksi. Holmin (mts. 112) mukaan saaret ovat välttämättömiä, koska niiden avulla maailma voidaan pienentää sen kokoiseksi, että sitä on mahdollista ymmärtää. Tämä ajatus liittyy vahvasti jo aiemmin esitettyyn ”saari on laboratorio” -metaforaan, joka toteutuu myös *Saari kaupungissa* -romaanissa.

Saari-motiivin merkitys laajenee ja siirtyy metaforan tavoin, kun teoksen päähenkilö mielletään saareksi. Kuten jo sanottu, päähenkilö Aisla voidaan nähdä saarena jo nimensä vuoksi. Jos ajatellaan, että kaikki, mitä teoksessa nimetään saareksi, tulkitaan myös teoksen saari-motiivin jatkumoksi, on Aislan ja saaren yhteys itsestään selvä. Aislan kautta teoksessa korostuu ihmisten eristäytyneisyys ja sosiaalisen kanssakäymisen vaikeus. Teoksen loppupuolella on esimerkiksi kohtaus, jossa Aislan työpaikan ilmapiirissä tapahtuu muutos, mutta Aisla ei ymmärrä, mistä tämä johtuu: ”Nyt hän oli huomaamattaan sulkenut signaaleja pois eikä ollut enemmistön kanssa samalla aaltopituudella. Mutta toisin kuin yleensä, asiantila oli pelkästään onnellinen” (SK, 102). Vaikka Aisla ei ole perillä tapahtumista, hän ei myöskään koe tarvetta päästä perille niistä. Tässä Aisla vertautuu myös käyttäytymisensä kautta saareen, joka ei ole täysin osa ympäröivää mannerta eli yhteiskuntaa. ”Ihminen on saari”-metaforaa hyödyntäen voidaan sanoa, että Aisla on saari, joka on irrallaan muista ihmisistä. Metaforan voidaan ajatella koskevan myös muita teoksen henkilöhahmoja, sillä esimerkiksi teoksen kahdessa keskeisessä osassa ihmisten kohtalot näyttäytyvät toisistaan irrallisina (ks. esim. SK, 53–54).

Teos haastaa laajalla saareuden käsitteellään 1600-luvulla eläneen runoilija John Donnen paljon siteerattua ajatusta: ”No man is an Iland, intire of itselfe; every man is a piece of the Continent, a part of the Maine” (ks. esim. Donne 1987, 126). Donne

⁸ Ensimmäiset teokset, joissa yksilöä on verrattu saareen, löytyvät jo 1600-luvulta. Tunnetuin esimerkki on William Shakespearen näytelmä *The Tempest* (1610–11, Myrsky, suom. 1892). (Billig 2015, 18.)

on siis sitä mieltä, että yksikään ihminen ei ole saari, kokonainen itsessään; jokainen on osa mannerta, osa kokonaisuutta. Tässä ajatuksena on, että ihminen tarvitsee ympärilleen yhteisön, johon tukeutua, eikä voi tulla toimeen ilman tätä. Maarit Verrosen *Saari kaupungissa* näyttää, että yksilö voi hyvin elää ilman pysyviä suhteita ympäröivään maailmaan. Käytän ilmaisua ”ilman pysyviä suhteita”, koska romaanissa näytetään myös skenaario, jossa ihminen on jäänyt kokonaan yhteiskunnan ulkopuolelle ja kuollut sen vuoksi.

Romaanin ensimmäisessä osassa Aisla vierailee lintujen pesimäluodolla, joka sijaitsee ”parinsadan metrin päässä lähimmästä rannasta, lahdelta, jonka suu oli suljettu silloilla” (SK, 27). Kertojan kautta lukijalle käy ilmi, että vuosia aiemmin luodolle oli saapunut nuori mies, joka oli jäänyt saarelle jumiin auringon sulattaessa jään. Mies oli kuollut saarelle, ja hänen ruumiinsa löydettiin vasta loppukesästä. (SK, 28–29.) Tämä kohta voidaan lukea viittauksena siihen, että vaikka ihminen olisi saarella, ja vaikka ihminen ymmärrettäisiin yksilönä saareksi, on elintärkeää säilyttää yhteyks mantereeseen.

Jokaisessa Aislaa käsittelevässä luvussa tämä pyrkii rakentamaan yhteyksiä ympäröivään yhteiskuntaan ja löytämään sieltä samaistumispintaa kuitenkin siinä onnistumatta. Aislan kohtaloa voi peilata myös teoksen kahteen keskimmäiseen osaan, sillä kuten Aisla, myös monet muut romaanin henkilö esitetään lukijalle ilman selkeää kontekstia. Lukijan annetaan ymmärtää, etteivät henkilöhahmot kykene itse vaikuttamaan siihen, mitä heille tapahtuu. Näissä osissa esiintyvien ihmisten suhde päähenkilöön jää myös epäselväksi. Romaanin fragmenteista muodostuu saaristo, jossa on vaikeaa löytää selkeää reittiä. Yksi romaanin esiin nostamista kysymyksistä onkin, voiko yksilö vaikuttaa omaan kohtaloonsa vai onko kaikki määritelty jo aiemmin.

Pirstaleisuudesta huolimatta *Saari kaupungissa* -romaania voidaan lukea myös kehityskertomuksena identiteetin rakentumisesta fragmentoituneessa maailmassa. Vaikka romaani tyytyy vain dokumentoimaan Aislan elämää, lukija voi huomata, että henkilöhahmossa tapahtuu runsaasti muutoksia. Romaanin alussa Aisla käy jouluaattona rentoutumassa avannossa (SK, 37–39), ja hän nauttii saadessaan käydä yksin uimassa kylmässä vedessä. Kirjan viimeisissä luvuissa Aisla pyrkii uudelleen veden läheisyyteen ja vihdoinkin, pitkän etsinnän jälkeen, ankkuroi itsensä osaksi kokonaisuutta ja löytää oman paikkansa. Tätä käsittelee myös teoksen viimeinen luku, ”Tarkoitus” (SK, 158–161), jossa Aisla opettelee melomaan. Hän kokee onnistumisen hetkiä meloessaan pienessä lahdelta.

Aislalle oli täysin selvää, että lahden kiertäminen ei ollut kummoinen saavutus merenkulun historiassa eikä edes terveen ja normaalikuntoisen ihmisen elämässä. Mutta silti. Kun hän melonnan jälkeen piti avainnippua kädessään, se tuntui vähän pienemmältä ja kevyemmältä kuin ennen. Pelkkä mielikuva; eivät käsivoimat oikeasti olleet harjoituksesta lisääntyneet. Mutta sillä ei ollut väliä. Mielikuvat tässä olivat kaikki, vain niillä oli merkitystä. (SK, 161.)

Meloessaan Aisla on kelluva saari⁹, joka vaeltaa merellä liikkuen paikasta toiseen ja etsien omaa paikkaansa. Tulkintani mukaan ”ihminen on saari” -metafora ei ole teoksessa täysin tarkkarajainen, vaan yksilöllä on tietty valta määrittää oman saareutensa rajat. Kun Aislasta muodostuu teoksen lopussa kelluva saari, on selvää, että ”ihminen on saari” -metafora on teoksen tulkinnan kannalta keskeinen.

Teoksen viimeisessä luvussa kelluva saari ankkuroidaan vihdoinkin tiettyyn sijaintiin (vrt. luvun nimi ”Sijainti”). Aisla ostaa ”tummansinisen T-paidan, jonka rintamuksessa oli suuri punainen piste ja valkoisella peilikuvakirjoituksella teksti ’Olen tässä’” (SK, 162). Aisla on vihdoinkin löytänyt oman paikkansa ja hyväksynyt asemansa kelluvana saarena. Kelluvan saaren ajatus haastaa myös John Donnen väitteen, että ihminen ei ole saari. *Saari kaupungissa* -romaanin osoittaa, että ihminen voidaan ymmärtää saarena, kuten myös Bill Holm (2000, 3) kirjoittaa esseessään. Saareus ja saarena oleminen eivät kuitenkaan tarkoita sitä, että ihminen olisi sidottu yhteen maantieteelliseen sijaintiin, vaan kelluvan saaren metafora antaa mahdollisimman todenmukaisen kuvauksen ihmisestä saarena. Samalla kyseinen metafora korostaa sitä, että ihmisen identiteetti ja sosiaaliset suhteet eivät ole täysin pysyviä, vaan vaihtelevat tilanteen mukaan. Ajoittain voi olla tärkeää olla osa yhteiskuntaa, mutta keskeistä on se, että yksilö itse voi vaikuttaa omaan todellisuuteensa ja määrittellä ne rajat, joilla muuhun yhteiskuntaan ollaan yhteydessä.

Lopuksi

Romaanin teema muodostuu vahvasti saareuden käsitteen ympärille. Tiivistettynä voidaan osoittaa, että saarilla ja saareen liitettävillä motiiveilla, kuten vesi ja ranta, on *Saari kaupungissa* -romaanissa keskeinen rooli. Teos antaa ymmärtää, että ihminen on saari. Toisaalta se myös näyttää sen, kuinka saarikin on riippuvainen mantereesta ja tarvitsee ainakin satunnaisia yhteyksiä sinne, kuten myös yksilö tarvitsee ainakin satunnaisia yhteyksiä muuhun yhteiskuntaan. Tästä jännitteestä voidaan muodostaa useita luentatapoja. Kaikki saari-motiivin variaatiot ja siihen liittyvät merkitykset osoittavat, että yhdeksi teoksen teemoista muodostuu elämän yksilöllisyys ja ihmisen suhde yhteiskuntaan.

Yksilöllisyyden, yksinäisyyden ja uudenlaisen, kelluvan, yhteisöllisyyden teemat nivoutuvat teoksessa yhteen. Tällaista temaattista tulkintaa tukee myös aiemmin esitelty melontakohtaus, jossa Aisla näyttäytyy kelluvana saarena. Olen liittänyt ”ihminen on saari” -metaforan osaksi teoksen sidottua saari-motiivia. Kyseinen metafora laajentaa teoksesta löytyvän saari-motiivin merkityksiä. *Saari kaupungissa* -romaanissa ihmisten kohtalot nivoutuvat yhteen, ja yksilöt kulkevat hetken rinnakkain, kunnes kelluvat saaret taas jatkavat matkaansa eri suuntiin. Näin korostuu temaattisella tasolla myös elämän sattumanvaraisuus, jota osaltaan korostaa myös teoksen rakenteellinen fragmentaarisuus. On mahdotonta sanoa,

⁹ Ajelehtivia, kelluvia saaria löytyy jo antiikin mytologiasta, jossa tuulen jumala Aiolos asuttaa Aeolian vaeltavaa saarta (vrt. Stephanides & Bassnet 2008, 8–9).

mikä kaikki vaikuttaa yksilön todellisuuteen. Keskeistä on kuitenkin se, että todellisuus koostuu kaikista erilaisista ihmiskohtaamisista ja tapahtumista, joiden kautta voi oppia jotain uutta itsestään.

Saari-motiivin monipuolinen käyttö toimii *Saari kaupungissa* -romaanissa teoksen rakennetta tukevana elementtinä. Motiivin saamien moninaisten merkitysten tulkitseminen ja merkitysten välisten suhteiden etsiminen ovat merkittäviä teoksessa, josta yhtenäinen juoni puuttuu miltei kokonaan. Verrosen romaanin tulkintaa helpottaa sen sijoittaminen länsimaiseen saarikertomusten traditioon, mutta moniulotteinen saari-motiivi riittää itsessäänkin tekemään teoksesta yhtenäisen kokonaisuuden. Jatkossa olisi mielenkiintoista laajentaa motiivitutkimusta Verrosen muuhun tuotantoon ja katsoa onko kirjailijan tuotannosta löydettävää yhtenäisiä motiiveja tai yhtenäinen tematiikka. Yksi motiivien ja teemojen ominaisuus on se, että niiden tietynlainen käyttö saattaa olla kirjailijalle ominaista. Toinen jatkotutkimuksen kohde olisi soveltaa käyttämääni ajatusta motiivien rakennetta tiivistävästä ominaisuudesta johonkin toiseen, rakenteeltaan fragmentaariseen teokseen. Toisaalta motiivitutkimusta voisi kehittää myös tutkimalla laajemmin, kuinka konkreettiset motiivit voivat metaforistua teoksessa ja laajentaa näin motiivien ja jopa teeman tai teemojen tulkintaa.

Olen artikkelissani osoittanut, kuinka monipuolisesti saari-motiivia on käytetty teoksessa. Motiivien tuottama rakenteellinen yhtenäisyys oikeuttaa *Saari kaupungissa* -teoksen analysoinnin novellikokoelman sijaan fragmentaarisena romaanina. Teos avaa motiivien ja rakenteensa avulla lukijalle kattavan aikalaiskokemuksen 2000-luvun Suomesta. Aisla itse ei ehkä koskaan kasva osaksi mannerta, mutta hän on löytänyt teoksen lopussa oman paikkansa ja hyväksyy olevansa juuri siinä missä on.

Lähteet

Kohdeteos

Verronen, Maarit 2007. *Saari kaupungissa* [=SK]. Helsinki: Tammi.

Tutkimuskirjallisuus

- Ameel, Lieven & Sarianna Kankkunen 2017. Saaristo kaupungissa, Helsingin saaret kirjallisuudessa. Maria Laakso Toni Lahtinen & Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 357–374.
- Brinker, Menachem 1995. Theme and Interpretation. Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas G. Pavel (eds.), *Thematics: New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 33–44.
- Billig, Volkmar 2015. "I-lands": The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse. Le Juez, Brigitte & Olga Springer (eds.),

- Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*. Leiden, Boston: Koninklijke Brill, 17–31.
- Daemmrich, Horst S. & Ingrid Daemmrich 1987. *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke.
- Donne, John 1987. *Selected prose*. Edited with an introduction and notes by Neil Rhodes. London: Penguin Books.
- Holm, Bill 200. *Eccentric Islands. Travels Real and Imaginary*. Minneapolis: Milkweed Editions.
- Holsti, Keijo 1970. *Motiivin käsite kirjallisuudentutkimuksessa*. Acta Universitatis Tamperensis Ser. A Vol. 42 Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Kankkunen, Sarianna 2017. Karsinnasta karsinaan. Dystopia ja utopia Maarit Verrosen teoksissa *Karsintavaihe ja Kirkkaan selkeää*. Saija Isomaa ja Toni Lahtinen (toim.), *Joutsen: kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja* 2/2017, 54–72. Klassikkokirjasto, Helsingin yliopisto. Saatavilla osoitteessa <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201705156413>.
- Krappe, Johanna 2010. Monimerkityksinen metafora. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 141–165.
- Laakso, Maria, Toni Lahtinen & Merja Sagulin 2017. Johdatus suomalaisen kirjallisuuden saarille. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Merja Sagulin (toim.), *Lintukodon rannoilta. Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 70–97.
- Lassila, Helena 1982. Aihe, motiivi, teema kirjallisuudenopetuksessa. *Virke* 5/1982, 33–39.
- Le, Juez, Brigitte & Olga Springer 2015. Introduction: Shipwreck and Islands as Multilayered, Timeless Metaphors of Human Existence. Le Juez, Brigitte & Olga Springer (eds.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*. Leiden, Boston: Koninklijke Brill, 1–13.
- Lummaa, Karoliina 2010. Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa? Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.), *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino, 41–65.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995. What Is the Theme and How Do We Get at It? Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas G. Pavel (eds.), *Thematics: New Approaches*. Albany: State University of New York Press, 9–19.
- Royle, Stephen A. 2007. Island Definitions and Typologies. Godfrey Baldacchino (ed.), *A World of Islands. An Island Studies Reader*. Agenda Academic in collaboration with the Institute of Island Studies, University of Prince Edward Island, Canada, 33–56.
- Stephanides, Stephanos & Susan Bassnett 2008. Islands, Literature, and Cultural Translatability. *Transtext(e)s Transcultures: Journal of Global Cultural Studies* 1/2008, 5–21.
- Stevenson, August & Maurice Waite (ed.) 2011. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Suomela, Susanna 2003. Teemasta ja sen tutkimuksesta. Alanko, Outi & Tiina Käkälä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 141–162.
- Tomaševski Boris 2001. Juonen rakenne (teoksesta Poetiikka). Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.), *Venäläinen formalismi. Antologia*. Helsinki: SKS, 166–200.

Mielensisäisyys Emmi Niemisen sarjakuvakerronnan murtuvina kuvina. *Keskiviikon* liminaalisuus kuvan ja sanan vuoropuheena

Jari Virtanen

Emmi Nieminen kuvaa sarjakuvanovellissaan *Keskiviikko* (2012, jatkossa K) isän ja tyttären ongelmallista suhdetta ja tapaamista, jossa isä haluaa pitkästä aikaa tavata tyttärensä ja keskustella hänen kanssaan perheen lähihistoriasta ja tyttären viisi vuotta kestäneestä terapiasta. Perheen dynamiikkaa ovat määrittäneet isän masentuneisuus ja alkoholisoituminen. Samalla hänen, hänen vaimonsa ja kahden tyttären kokemukset ja käsitys todellisuudesta ovat eriytyneet kahdeksi eri kertomukseksi. Isän ja tyttären kohtaamisessa nämä kertomukset asettuvat vastakkain. Tuloksena on sarjakuvataiteen mahdollistama, hahmojen mielensisäisyyttä kuvaava intermediaalinen esitys, jossa isä ja tytär – kumpikin tahollaan – käsittelevät ja yrittävät ymmärtää yhteistä historiaansa, vaikka eivät voi riittävässä määrin ymmärtää toisiaan. Nieminen esittää vaikuttavan puheenvuoron vakavasta aiheesta ja tekee sen sarjakuvakerronnan keinoin: kuvan ja sanan vuorovaikutukseen perustuvana visuaalisena kertomuksena.

Tutkin artikkelissani sarjakuvan intermediaalisia keinoja välittää valitun näkökulmatekniikan, fokalisaation ja havaintopisteenpisteen avulla päähenkilön mielensisäisiä tiloja ja rakentaa näin teoksen kerrontaa. Teoreettisena viitekehyksenäni käytän kirjallisuudentutkija Kai Mikkosen (2010, 2017) sarjakuvakertomuksen fokalisaatioteorian ohella myös muuta soveltuvaa tutkimuskirjallisuutta. Perustan käsitykseni medioiden välisistä suhteista ja rajoista, niiden modaliteeteista ja intermediaalisuudesta kirjallisuudentutkija Lars Elleströmin (2010) esittämiin ajatuksiin. Kolmantena merkittävänä teoreettisena näkökulmana käytän kirjallisuuden ja elokuvan tutkijan Rick Altmanin (2008) ajatusta henkilöahmon tai -joukon seuraamisesta näkökulmaa tai fokalisaatiota keskeisempänä kerronnallisena asemana ja kertomuksille tyypillisenä elementtinä. Osoitan teoreettista viitekehystäni hyödyntäen, miten Niemisen teoksen intermediaalinen kerronta rakentuu, miten kerronnalliset rakenteet toimivat ja millaisia teoksen tulkintoja ne mahdollistavat.

Tutkimusaineistoni on Niemisen ensimmäinen julkaistu sarjakuvateos. *Keskiviikkoa* ovat seuranneet *Vagina Dentata* (2013), *Vahinkoraja* (2014) sekä joukko antologioita, joihin Nieminen on töillään osallistunut ja joista *Sisaret 1918* (2018) voitti Sarjakuva-Finlandia-palkinnon vuonna 2019. Myös analysoimani *Keskiviikko* oli ehdolla Sarjakuva-Finlandian voittajaksi vuonna 2013. Teoksesta ei ole aikaisemmin kirjoitettu kotimaisia tieteellisiä artikkeleita tai tutkielmia.

Kuvan ja sanan vuorovaikutus

Kai Mikkonen rakentaa tutkimusmonografiassaan *The Narratology of Comic Art* (2017) systemaattista sarjakuvakertomuksen kerronnan teoriaa. Mikkonen asettaa yhtäältä sarjakuvan dialogiin kertomusteorian kanssa ja tutkii, mitä osaa sarjakuvallisuudesta voitaisiin analysoida kertomusteorian menetelmin. Pyrkimyksenä on yleisellä tasolla kartoittaa toistaiseksi vähän sovelletun kertomusteorian mahdollisuuksia sarjakuvan tutkimuksessa. Toisaalta Mikkonen asettaa sekä narratologian mukautumaan sarjakuvan mediumiin että sarjakuvan mukautumaan pääsääntöisesti kirjallisessa kontekstissa kehitettyyn narratologian metodiin. (Mt., 2.) Sarjakuvateorian tutkimuksessa on ollut tavanomaista määritellä perustaltaan hybridi medium tapauskohtaisesti joko enemmän kuvalliseksi tai sanalliseksi mediumiksi. Tätä taipumusta toistaessaan tutkimus on kuitenkin päätynyt tukemaan juuri vastakkaista argumenttia, jossa kuvan ja sanan välillä valitut painotukset ovat tuottaneet tutkimuskirjallisuudessa jatkuvan dialogin näiden kahden eri lähtökohdan välillä (mt., 13). Samalla juuri sarjakuvan hybridi kertomusmuoto on noussut merkittäväksi sarjakuvatutkimuksen kohteeksi.

Sarjakuvakertomus etenee visuaalisena, episodisena esityksenä ruutujen, striippien, sivujen ja aukeamien muodostamana kokonaisuutena. Tämä on niin yleisesti sarjakuvan esittämiseen liitetty piirre, että sen kerronnalliset merkitykset saattavat jäädä liian vähälle huomiolle tai kokonaan huomiotta. (Mikkonen 2017, 73.) Mikkonen viittaa graafisiin kerronnallisiin merkityksiin, joita sarjakuvan lukemisen konventioihin ja teoksen, sen aukeamien, sivujen ja striippien asettelun mahdollisuuksiin sisältyy. Nämä sarjakuvan tuottamiseen ja kuluttamiseen liittyvät konventiot saattavat rajoittaa sarjakuvan kerronnallistamisen mahdollisuuksia, kun mediumin intermediaalinen ja multimodaalinen luonne jäävät sarjakuvakerronnan tarkastelussa vähälle huomiolle.

Niemisen teoksen sivujen visuaalisessa kerronnassa näkökulma vaihtelee mutta siirtyy lopulta lähelle Ellin näkökulmaa ja alkaa kuvata eri keinoin Ellin mielentilan synkistymistä. Nostan analyysissä esiin erityisesti visuaalisen esittämisen keinoja, joilla mielentilan synkistymistä kuvataan. Osoitan, miten kerronnan sävy rakentuu sivuilla yhtäältä valon ja varjon rakentamana kuvallisena vaikutelmana ja kuvan ja sanan välisenä vuoropuheena, toisaalta teoksessa toistuvina synkistymisen graafisina motiiveina ja liminaalisuutena teoksen yhtenä teemana. Liminaaliteorian kehittämisen katsotaan alkaneen antropologi Arnold van Gennepin teoksesta *Les rites de passage* (1909). Teorian mukaan kaikkeen muutokseen liittyy välttämätön rakenne ja dikotomia, joka jakaa prosessit niiden plastisiteetin suhteen muovautuviin ja jäykkiin prosesseihin. Muutos on Gennepin antropologiassa prosessi, jossa voidaan erottaa kolme vaihetta. Ensimmäinen on erottaminen, jossa yksilö(t) eristetään yhteisön vakiintuneista sosiokulttuurisista rakenteista. Toinen on liminaalisuus tai marginaalisuus, jotka kuvaavat ambivalenttia sosiaalista välitilaa tai 'ei kenenkään maata', missä yhteisöstä erotetut yksilöt liikkuvat. Kolmas on yhdistäminen, jossa yksilö(t) palaavat muuttuneen yhteisön täysivaltaisiksi jäseniksi myös itse muuttuneina. (Gennep 2013.) *Keskiviikossa* Ellin kamppailu perheensä dynamiikan ja isänsä persoonan kanssa sopii ambivalentin sosiaalisen

välitilan määrittelyyn ja vastaavasti teoksen lopun eheytyminen ja yhdistyminen prosessin viimeiseen vaiheeseen.

Mikkonen (2017) määrittelee sarjakuvan visuaalisen artikulaation nojaavan kuviin ja osallistuvan teoksen kerrontaan näyttämällä asioita tietyillä tavoilla, juuri kuvien avulla. Visuaalista kerrontaa ei voi kuitenkaan redusoida pelkästään narratiiviseen, tarinaa edistävään, funktioon, vaan sillä on myös kuvailevia, taustoittavia, esittäviä ja demonstroivia funktioita. Vuorovaikutuksessa kuvat ja sanat muodostavat sarjakuvakerronnan visuaalisen ja retorisen moodin. Sarjakuva sisältää puhtaan substanssin ohessa myös piirtämiseen liittyvää informaatiota, kuten piirrostyyliin ja piirtämiseen liittyviä valintoja ja geneerisiä ominaisuuksia. (Mt., 74–6.) Niemisen vapaalla kädellä piirretty *Keskiviikko* etualaistaa sarjakuvan konkreettisuutta ja sen piirtämisen edellyttämää ruumiillista työtä. Tämä käsityöläinen sarjakuvan materiaalisuus (ks. Chute 2010) ja Niemisen intensiivinen tarina isän ja tyttären suhteesta nivoutuvat intiimiksi, lukijan lähelle tarinan tapahtumia ja kokemista kuljettavaksi kerronnan tavaksi. Tarkastelen seuraavaksi Niemisen sarjakuvakertomuksen ensimmäisiä sivuja Mikkosen edellä tarkoittamassa ja peräänkuuluttamassa teoksen mahdollisimman laajassa kerronnallisen kokonaisarviointin kontekstissa.

Niemisen sarjakuva alkaa protagonistin ja terapeutin tapaamisessa (Kuva 1). Elli on vapautuneen ja iloisen oloinen todetessaan isänsä ehdottaneen tapaamista ja viime vuosien asioiden läpikäymistä. *Keskiviikon* kahden ensimmäisen sivun antiteesin rakentava intermediaalinen, kuvan ja sanan muodostama kerronta korostaa yhtäältä Ellin vapautuneisuutta ja iloisuutta ja toisaalta terapeutin varautuneisuutta ja varovaisuutta. Visuaalisesti terapeutti esitetään varjossa istuvana, kasvot suurelta osin piilossa tai kokonaan selin kuvattuna. (Kuva 1.)

Terapeutti kasvottomana, tummana ja staattisena hahmona edustaa kohtauksessa viisasta ja varovaista hahmoa, joka varoittaa Elliä koko olemuksellaan olemasta liian optimistinen isänsä suhteen. Elli puolestaan kuvataan yhtä poikkeusta lukuun ottamatta edestäpäin valoisana ja ilmeikkäänä. Ellin puhe tukee tätä samaa kerronnan tunnelmaa: ”Mulla on kyllä hyvä fiilis tästä / Tää on eka kerta, kun se vihdoinkin puhuu terapiasta eikä ’kerhosta’, kuten ennen” (Kuva 2). Poikkeuksen Ellin kuvaamisen tapaan muodostaa ruutu, jossa Ellin näkökulma fokalisoii varjossa istuvan terapeutin Ellin olan takaa kuvattuna (Kuva 1 r. 4). Terapeutti esitetään kolmessa ruudussa (Kuva 1 r. 2 ja 4; Kuva 2 r. 1) varjossa istuvana hahmona, kun hän yrittää puheellaan johdatella Elliä pohtimaan kriittisesti isänsä tapaamista ja siihen latautuneita odotuksiaan. Kuva tarkentuu hiljaa istuvaan terapeuttiin (Kuva 2 r. 1). Ruutu esittää epäsuorasti subjektiivisen visuaalisen näkökulman (Mikkonen 2010, 320), kun fokalisoitu terapeutti implikoituu sekä Ellin näkökulmana (Kuva 2 r. 2) että lähes fokalisoimattomana lukijan näkökulmana, kuitenkin niin että lukija ymmärtää tarkastelevansa tiukasti rajattua näkymää suurin piirtein samasta näkökulmasta kuin protagonistista. Tämä näkökulman muutos motivoi samaa tarinamaailman synkentymisen tematiikkaa, johon seuraavassa luonnonmaiseman analyysissä pureudun hieman tarkemmin.



Kuva 1. Keskiviikko, 5.

Tarkasteltavana olevien sivujen kaksi viimeistä ruutua (Kuva 2 r. 3–4) siirtävät kerrontaa kohti isän ja tyttären tulevaa kohtaamista. Rajaamaton ruutu (Kuva 2 r. 3) piirtää syksyisen tuulisen maiseman, jossa puista irronneet lehdet lentävät ilmassa. Sama teema jatkuu ulkotilojen kuvauksessa läpi koko teoksen ja on yksi kerronnan motiiveista eli toistuvista elementeistä, jotka antavat lukijalle viitteitä tarinamaailman (tulevista) tapahtumista. Tässä kohdassa syksyisen ja tuulisen (luonnon)maiseman motiivi ennakoi Ellin hyvin positiivisen tunnelman synkkenemistä kohti huomattavasti varovaisempaa terapeutin näkemystä Ellin ja hänen isänsä kohtaamisen suhteen. Sivun viimeisessä ruudussa (Kuva 2 r. 4) Elli astuu ulos rakennuksesta symmetrisessä, keskitetyssä otoksessa, jossa protagonistin kasvoja ei kumaran asennon ja silmille valuneiden hiusten takaa voida

nähdä. Ellin vartalon rajaa puoleen aukeava ovi, jonka takaa Elli on astumassa ulos. Puolikas protagonistin vartalo, kuvan symmetrisyys, keskitetty asetelma ja ovesta ulosastuminen tarjoavat vihjeen ja viitteen liminaalitilaan, jossa Ellin tarinan voidaan olettaa jatkuvan. Elli astuu yhdestä tilasta toiseen lähtiessään tapaamaan isäänsä. Sarjakuvakerronnan asennon muutos Ellin hymyilevistä eloisista kasvoista synkkään tummansävyiseen luonnonkuvaukseen ja protagonistin puolikkaaseen kasvottomaan ruumiiseen on ilmeinen.



Kuva 2. Keskiviikko, 6.

Kerronnan näkökulma ja Elli seurattavana kohteena

Kai Mikkosen (2010) mukaan jälkiklassisessa narratologiassa on noussut voimakas suuntaus, joka korostaa havaintoa perustavanlaatuisena kognitiivisena kehyksenä minkä tahansa kertomuksen ymmärtämisessä. Havainnon ja havaitsemisen määrittelyyn liittyvät termit *havaintopiste*, *näkökulma* ja *fokalisaatio*¹, jotka kaikki vastaavat osaltaan kysymyksiin, kuka tai mistä asemasta havainnoidaan tai mitä ja miten asioita havainnoidaan. *Näkökulma* on se asema, josta kerronnan tapahtumia esitetään. Näkökulma voi olla pysyvä tai vaihtuva, ja samanaikaisesti voidaan esittää useita eri näkökulmia, kuten tarinan hahmojen sisäisiä näkökulmia tai ulkoisia, esimerkiksi kaikkietävän kertojan vaihtuvia näkökulmia. (Mt., 306.)

Keskiviikossa näkökulma on usein ulkoinen ja pääsääntöisesti määrittelemätön tai epäsuorasti subjektiivinen visuaalinen näkökulma. Tällöin lukija jakaa lähes saman näkökulman kuin tarinamaailman hahmo. Näkökulman subjektiivisuus rakentuu esimerkiksi hahmon pään, olkapään tai selän takaa kuvattuna tai muuna sarjakuvakerronnan elokuvallisena keinona (Mikkonen 2010, 321–322). Epäsuorasti subjektivoitu näkökulma voi tarjota lukijalle eri näkökulmia yhdistelemällä myös ylimääräistä informaatiota, jota tarinamaailman hahmolla ei ole käytettävissään. Vastaava näkökulma rakentuu *Keskiviikossa* esimerkiksi piirrosefektein, joilla kuvataan usein hahmon mielensisäistä tilaa ja sen kehittymistä (K, 11, kuva 3). Seuraavaksi tarkastelen Ellin ja isän tapaamista, jossa Ellin positiiviset odotukset kääntyvät nopeasti epäuskoksi ja synkentyväksi kerronnaksi.

Elli tapaa isänsä Sampon hampurilaispaikassa. Sampo haluaa kuulla, miksi Elli käy terapiassa, ja pyytää häntä olemaan rehellinen (K, 9). Sampon ja tyttären välinen kohtaus kuvataan vaihtuvista näkökulmista, jotka eivät kuitenkaan ole kummankaan fokalisoimia. He istuvat saman pöydän ääressä lähes vastapäätä toisiaan, mutta heidän katseensa eivät kohtaa (K, 10–3; Kuvat 3 ja 4). Aihe on kummallekin vaikea, ja siitä puhumisen aloittaminenkin on työlästä. Tätä vaikutelmaa korostavat hahmojen välttelevät katsesuunnat, Ellin tuskastumisen graafinen korostaminen efektein (hikipisarot, väreily ja ruumiillinen tärinä) ja hahmojen rintamasuunnan asettelu vastakkaisiksi sekä ruutujen välisessä tarkastelussa (Kuva 3 r. 2–3; 4–5) että ruudun sisällä (K, 12 r. 5, ks. Kuva 4). Kuvan 3 viimeisen ruudun tausta on muista poiketen musta. Elli kuvataan teoksessa kolme kertaa mustaa taustaa vasten (Kuva 3; Kuva 10; Kuva 13). Väri kuvaa Ellin mielensisäistä tilaa, joka synkkenee kuva kuvalta yhä huonommaksi. Ensimmäinen mustataustainen kuva ilmentää Ellin ahdistuksen syvenemistä, kun Sampo lakonisesti ja välinpitämättömänä kieltää ja ohittaa kymmenen vuotta jatkuneen juomisensa, aina perjantaisin alkaneen kuvion ja öiset tuskaiset huutonsa, oman pahan olonsa ja poispääsemisen toiveensa. Ellin mieli alkaa murtua, kun terapeutin

¹ Gérard Genette (1980, 187–189) päätyi urauurtavassa typologiassaan jakamaan fokalisaation ulkoiseen, sisäiseen ja nollatason fokalisaatioon. Myöhemmin Genetten ajatusta kehittivät muiden muassa kulttuurintutkija Mieke Bal (1991), joka liittää fokalisaatioteoriaan ajatuksen mielensisäisyydestä ja sen kuvaamisesta, sekä kirjallisuudentutkija Monika Fludernik (2006), joka siirtää huomion kohti luonnollisen kertomuksen kokemuksellisuutta.

varoittavat sanat muuttuvat todeksi. Elli kuvataan mustaa taustaa vasten lasittuneet silmät auki epäuskoisena ja turtuneena, yhtäältä isänsä jääräpäisyyden ja toisaalta myös itsensä takia. Elli kuvataan liminaalitilassa hämmentyneenä ja yllättyneenä. Pian tämän jälkeen Elli murtuu ja pakenee isäänsä läheiseen metsikköön.



Kuva 3. Keski-Viikko, 11.

Toinen mustataustainen kuva kuvaa tapahtumia metsässä: Elli löytyy lopulta pienenä epäselvänä myyttynä mustan pienen ruudun keskeltä (Kuva 10 r. 1). Kolmas

musta (kokosivun) ruutu kuvaa Elliä, kun hän on ymmärtänyt ja hyväksynyt kokonaisuuden (Kuva 13).

Elokuva- ja kirjallisuudentutkija Rick Altman esittää tutkimuksessaan *A Theory of Narrative* (2008, 21–22) henkilöhahmon tai -joukon seuraamisen keskeisempänä kerronnallisena elementtinä kuin kirjallisuuden tutkimuksessa usein käytetyn fokalisaation tai näkökulman. Altman liittää seurattavan yksikön ajatuksensa erityisesti multimodaalisen kerronnan tarkasteluun. Myös Mikkosen (2010, 311) mukaan ajatus on huomionarvoinen visuaalisissa kertomuksissa tai esimerkiksi teatterissa, jossa kertojan asema on rajattu. Samalla Mikkonen kuitenkin toteaa seurattavan yksikön itse asiassa sopivan fokalisaatioteoriaan, kun seurattava yksikkö ymmärretään fokalisoiduksi havainnon kohteeksi (mt. 311, alaviite 8).

Tarkastelen seuraavaksi jo osin edellä käsiteltyjä tapahtumia (K, 10–18) ja Ellin myöhempää uudelleentapaamista terapeutinsa kanssa (K, 23–24) näkökulmasta, jossa kerrontaa hahmotetaan altmanilaisittain seurattavan hahmon kautta. Niemisen kertomuksen seurattavaksi kohteeksi asettuu luontevasti Elli, jonka elämää seurataan pääsääntöisesti kaikkietävän kertojan esittämänä ulkoisena tai nollatason fokalisaationa, joissain tapauksissa epäsuorasti subjektivoituna – henkilökohtaiseksi rakennettuina – näkökulmina ja päähenkilön mielensisäisten tilojen kuvauksena (ks. Mikkonen 2010, 321).

Kohteen seuraaminen – kertomuksille tyypillisenä elementtinä – muuttaa fokalisaatioteorian sovellusalaan, kun kohteen seurantaan liittyvät metodit ja motiivit voidaan osin irrottaa fokalisaatioteorian kontekstista ja liittää kertomuksen aiheeseen, tematiikkaan tai motiiveihin liittyviksi. Tämä avaa uuden tilan fokalisaatiotulkinnoille, kun kohteen seuraaminen määritellään teoksen kerronnallisena elementtinä, johon kulloinenkin fokalisaatio muodostaa suhteensa ja jota se kommentoi. Altmanin teorian keskeisimmät uudet sisällöt ovat seurattava(t) yksikkö tai yksiköt – *following-unit(s)* – ja seuraaminen ensisijaisena kerronnallisena kategoriana (Altman 2008, 22).

Ellin hahmon seuraaminen etualaistaa sarjakuvan diskurssia Ellin näkökulmasta: lukija ikään kuin asettuu Ellin asemaan ja seuraa isän ja tyttären keskustelua seuraamansa hahmon kautta. Elli puhuu isänsä juomisesta ja sen noudattamasta kaavasta: aina perjantaiaamuisin töihin ja joskus yöllä totaalisen jurrissa takaisin. Tämän jälkeen isä oli krapulassa koko viikonlopun ja kielsi kaiken niin kuin tekee vieläkin. Nekin jutut, joita ulvoi ja itki öisin. Pahan olonsa, halunsa lopettaa ja päästä pois. Sarjakuvan dialogia vahvistaa sen visuaalinen kerronta: ilma Ellin ympärillä alkaa väreillä, Ellin hahmo vavista ja hikoilla, kasvojenilmeet vääristyä ja jäykistyä. Ilmiöt lisääntyvät ja voimistuvat isän ja tyttären keskustellun jatkuessa. (K, 11, kuva 3.) Tulkitsen graafiset efektit, vapinan, hikoilun ja ilmanväreet subjektivoituna Ellin mielensisäisen tilan kuvauksena.

Seuraava aukeama (Kuva 4) jatkaa kuvausta. Ellin vaalea huppari vaihtuu vaakaraidalliseen. Siirtymässä rajaamaton ruutu vaihtuu rajattuun (K, 13 r. 3–4 Kuvassa 4), mikä viittaa jälleen liminaalitilaan ja siirtymään yhdestä mielensisäisestä tilasta toiseen – aina edellistä huonompaan. Vaatetuksen vaihtuminen siirtää Ellin aina varhaisempaan muistoon itsestään. Vaalea huppari representoi nuoren aikuisen vaatetusta, vaakaraidallinen nuoren tytön ja seuraavan aukeaman yöpaidankaltainen vaakaraidallinen (K, 15, ks. Kuva 6) lapsen vaatetusta. Myös fyysinen tarinamaailma alkaa rakoilla, kun ravintolan seinät halkeilevat (K, 13 r. 4, ks. Kuva 4). Fyysisen tarinamaailman murtuminen viittaa sekä Ellin mielen murtumiseen että hänen tilanteensa kestättömyyteen.



Kuva 4. Keski-Viikko, 12–13.

Seuraavalla aukeamalla (Kuva 6) kehityskulut jatkuvat ja voimistuvat. Ellin vaakaraidallinen huppari vaihtuu nyt pitkään yöpaidankaltaiseen asuun, isä ja tytär puhuvat toistensa ohi ja ravintolan seinät luhistuvat. Elli pakenee hampurilaispaikasta sietämättömäksi kokemaansa tilannetta. Sampo jatkaa monologiaan:

Mä tein teiän kaikkien eteen niin kovasti töitä, ja tällä tavalla mua kiitetään?
Ymmärrätkö sä ollenkaan / Mä luulen... / ...Et tässä on ny kyse siitä, kuinka

paljon te voitte mua vielä kiusata. Te ootte keksineet tän kaiken ihan piruuttanne! (Kuva 6.)

Juuri ennen ulosjuoksemistaan Elli kääntää kasvonsa kohti lukijaa (K, 15 r. 4 Kuvassa 6) ja kokee samanlaisen epifanian kaltaisen kokemuksen kuin aiemmin erittelemässäni mustapohjaisessa ruudussa (Kuva 3). Ilmestyksen kaltaisena oivalluksena ja asioiden todellisen luonteen paljastavassa hetkessä Elli ymmärtää juosta ravintolasta ulos ja paeta läheiseen metsikköön. Elli juoksee ensisijaisesti pois Sampon luota. Graafisesti pois lähtemisen vaikeus esitetään äärettömyyteen jatkuvina ja murtuvina portaina, joita pitkin Elli juoksee pois. Liminaalitilan tematiikkaa motivoi kehystämätön ruutu juoksevan Ellin pakokauhuisista kasvoista. (Kuvat 5 ja 8.)



Kuva 5. Keskiviikko, 16.



Kuva 6. Keskiviikko, 14–15.

Elli palaa myöhemmin takaisin terapeuttinsa vastaanotolle. Ellin hahmon seuraaminen, kertomusmuotoon ja sen ymmärtämiseen liittyvänä tulkinnallisena kehyksenä, kiinnittää lukijan mielenkiinnon ja keskittymisen hahmoon, sen kokemushistoriaan ja kontekstiin, jossa se toimii. Altman (2008, 22) toteaa esimerkiksi havaintopistetarkastelun soveltuvan vain rajalliseen määrään tekstejä, kun vastaavasti seuraaminen on kertomusmuodon perusedellytyksiä.² Ellin saapuminen vastaanotolle (Kuva 7) esitetään visuaalisesti talon tiloja – ovea, portaita, huoneita – korostaen. Nämä ovat myös metaforia, joiden avulla kuvataan usein ihmismieltä. Tässä tarkastelussa Ellin hahmon seuraaminen liittyy nämä elementit juuri Ellin mieleen. Samaa kuvastoa piirtävät alati jatkuvat portaat kehyksettömässä ruudussa (Kuva 7 r. 3), portaiden nouseminen pystysuoraksi seinäksi (r. 4) ja Ellin kasvojenpiirteiden kireys, elämellisyys ja tuskaisuus (r. 4–6).

² Point of view always involves, however transitorily, the use of a character as a secondary filter of information (as opposed to Olympian narrator common to most pre-modern narrative). For this reason, the notion of point of view may exist in only a small portion of even those texts. Following, in contrast, is essential to very category of narrative: wherever there is narrative there is following. (Altman 2008, 22.)



Kuva 7. Keski-ikä, 23.

Sivun ainoa teksti kertoo, mistä terapeutin luona tullaan keskustelemaan: "Eihän sitä tiedä, vaikka se viimein pyytäisi anteeksi" (Kuva 7 r. 6). Teksti vaikuttaa sarkastiselta karun visuaalisen ilmaisun rinnalla tai kuvastaa Ellin motiivia osallistua sietämättömältä tuntuvaan prosessiin. Kuvan ja sanan yhteisvaikutus voi kerronnan vahvistamisen sijaan muodostaa myös inkongruenssia,

yhteensopimattomuutta, antiteesin intermediaalisen kerronnan sisään (Kuva 7 r. 6). Kehyksetön ruutu (r. 3) viittaa jälleen liminaalitilaan ja toimii teoksen ilmeisenä graafisena motiivina tilanteissa, joissa jonkinlaista rajankäyntiä, liikkumista, muuttumista tai ratkaisevaa tapahtuu. Myöhemmässä istunnon vaiheessa anteeksipyytämisen teema puretaan, ja Elli käsittelee hyvin aggressiivisella tavalla omaa kokemustaan lapsuudestaan ja suhteestaan isäänsä (K, 26–8). Visuaalista kerrontaa etualaistavat mustan ja vaalean taustan vaihtelut ja valon käyttö Ellin hahmon seuraamisen yhteydessä (K, 26, Kuva 8). Intermediaalinen kerronta muodostaa epäsuorasti subjektiivisen näkökulman, kun terapeutti sekä osoittaa sanansa suoraan Ellille että hänet samalla kuvataan suoraan lukijaan katsovana hahmona (K, 26 r. 5; Kuva 8). Lukija on ikään kuin asettunut Ellin asemaan ja jakaa hänen mielentilansa. Sarjakuvakerronnassa voidaan käyttää sanan ja kuvan välistä vuorovaikutusta rakentamaan kerrontaa näiden kahden esittämisen moodin³ välille. Tässä esimerkissä moodit ovat paralleelit ja tukevat kohteen seurantaan lukijan valittuna positiona.



Kuva 8. Keskiviikko, 28 ruudut 1 ja 2.

³ Moodilla tarkoitan tässä kerronnan tapaa. Lars Elleströmiä (2010, 16) mukaillen: kerronnan modaliteettien variantteja. Esimerkiksi aistihavaintoon perustuvan modaliteetin moodeja ovat näkeminen, kuuleminen, tunteminen, maistaminen ja haistaminen (mt., 36). Ajattelen tässä kuvan ja sanan kahtena eri sarjakuvakerronnan moodina ja Altmanin kohteen seuraamisen ajatuksen kolmantena kerronnan moodina. Kohteen seuraaminen tarjoaa ainakin tilallisajalliseen modaliteettiin liittyvät kognitiiviseen tilan ja havaitun ajan moodit (ks. Elleström 2010, 36).

Hampurilaispaikan tapahtumien jälkeen palataan teoksen alun terapiaistuntoon. Niemisen anakroninen kertomus esittää tarinan, jossa Elli purkaa ja käsittelee isäsuhdettaan sekä terapeuttinsa Tarjan että äitinsä Leenan kanssa. Kerronta tuntuu poikkeavan tarinan kronologiasta, tai ainakin se kyseenalaistetaan: kertomuksen kaksi terapiakuvausta voivat olla yksi ja sama tai kaksi erillistä tapaamista. Sarjakuvan visuaalisten keinojen avulla korostetaan esimerkiksi voimakkaita tunnetiloja, käänteentekeviä tilanteita henkilöhahmojen välillä ja hahmon ajattelutavan muutoksia. Visuaaliset keinot ovat korosteisia esimerkiksi jaksossa, jossa kuvataan Ellin viimeistä terapiakäyntiä (K, 24–8). Ellin lapsuus on pyörinyt isän alkoholiongelman ja sen mukanaan tuomien ahdistuksen ja epävarmuuden ympärillä (K, 24). Kuten edellä todettiin, Elli toivoisi isänsä vihdoin pyytävän anteeksi ja ymmärtävän oman käyttäytymisensä vaikutukset. Sampo on kuitenkin täysin kykenemätön ymmärtämään kokonaisuutta tyttärensä näkökulmasta. Tarja edustaa analyttistä, pidättyvää ja hieman kyynistäkin näkemystä ja epäilee Sampon kykyä ymmärtää Ellin kokemusta, saati kykenevän pyytämään häneltä rehellisesti anteeksi (K, 25). Terapeutti kuitenkin myös irrottaa Ellin anteeksipyyttämisen fiksaatiostaan mustan taustan etualaistamissa ruuduissa, joissa Tarjan puhe on suoraa ja painokkaasti puhuttua ja hänen eleensä ja ilmeensä määrätietoisia (K, 26 r. 5, Kuva 8):

Elli, Sampo ei ole mikään kaikkivaltias paholainen, joka määrää miten voit elää elämäsi. / Sinä olet kasvanut fiksuksi ja määrätietoiseksi naiseksi ja sinä kykenet menestymään menneisyydestäsi huolimatta. (K, 26.)

SINÄ ET VOI SAADA KOSTOA! / Olisi todella kaunista, jos Sampo pyytäisi anteeksi, mutta edistymisesi ei saa olla siitä kiinni! Ajan kanssa sinä suret kovan lapsuutesi pois, sinä estät vihaa ottamasta valtaa, sinä– (PIPIPII) (Kuva 8.)

Elli oli jonkin aikaa raivonnut ja huutanut kostoa terapiassa ennen kuin Tarjan ehdottomuus ja tiukka retoriikka keskeytti sen ja äänimerkki lopulta päätti istunnon. Kolme ruutua, joissa terapeutin toimintatapa ja merkitys muuttuu, on esitetty mustaa taustaa vasten Ellin epäsuorasti subjektiivisina näkökulmina. Ensimmäisessä (K, 26 r. 4) Ellin epäsuorasti subjektiivinen näkökulma kuvataan yliolan kuvana, jossa Elli tuohtuneena purkaa tuntemustaan pienenä hahmona varjossa istuvalle terapeutilleen. Kuvan mittasuhteet osoittavat tilanteen puheasetelman, joka kuitenkin muuttuu seuraavassa ruudussa, kun terapeutti edelleen tummana hahmona nyt etualaistuu ja päättäväisesti toteaa, ettei Ellin isäsuhte tai isä määrää, miten Elli voi elämänsä elää (K, 26 r. 5). Toisessa ja kolmannessa ruudussa esitetyt näkökulmat ovat Ellin fokalisoimia. Ellin raivoamisen jälkeen (Kuva 8) on puheasetelma hänen ja terapeutin välillä muuttunut täysin. Nyt Tarja istuu pienellä pöydällä mustaa taustaa vasten ja tiukasti toteaa, ettei Elli voi saada kostoa. Kohtauksen intensiteettiä puretaan seuraavan ruudun maltillisemmän retoriikan, mustan värin vähenemisen ja konsultaation päättävän äänimerkin myötä.

Terapiaistunto muuttaa Ellin mielensisäistä maisemaa, kun aggressiivisen raivoamisen kautta purkautunut pakkomielle Sampon anteeksipyyntöä kohtaan on korvautunut ainakin jonkin asteisella tilanteen hyväksymisellä. Elli poistuu terapiasta kotiinsa äitinsä luo hyvin pieneksi kuvattuna tyttönä vaakaraidallisessa yöpaidankaltaisessa asussaan. Näiden tapahtumien kuvaukset liittyvät myös liminaalisuuden tarkasteluun, kun omasta sosiaalisesta yhteisöstään eroon joutunut Elli ensin ravistellaan tarinamaailman todellisuuteen, minkä jälkeen hän palaa äitinsä luokse itse muuttuneena ja muuttamaan myös yhteisöään (K, 28–36). Liminaalisuus kuvataan ankarana ja fokusoituna terapeutin sekä puheena että visuaalisena esityksenä (Kuva 8), Ellin mustana yksinäisyytenä ennen palaamistaan yhteisönsä (Kuva 13) ja näitä seuraavana äidin ja tyttären pitkänä keskusteluna ja sen visuaalisena esityksenä (K, 31–6). Seuraavaksi tarkastelen kootusti, miten mielensisäisyyttä Niemisen *Keskiviikossa* kuvataan ja millaisia merkityksiä kerrontaan voidaan liittää.

Mielensisäisyyden esittäminen *Keskiviikossa*

Sarjakuvakerronnassa tarinamaailman merkittäviä ja mahdollisesti myös nopeita muutoksia viestitään usein ruutuviivan rikkomisella, muuttamisella tai poisjättämisellä. Yleisesti tunnettuja funktioita ruutuviivan manipulaatiolle ovat myös siirtymät hahmon mielensisäiseen maailmaan tai joku muu puheasetelman, hahmon kognition, aktiivisuuden tai affektien muutos. (Ks. esim. Mikkonen 2005, 2017; Romu 2018; Groensteen 2007; Stein & Thon 2015.)

Nieminen ei ylitä ruutuviivaansa, vaan pitää lukijansa otteessaan keskellä omaa tarinaansa ruutujen sisällä. Ne kohdat, joissa ruudut jäävät rajaamatta ⁴, etualaistuvat aluksi maiseman- ja tilannekuvan esityksinä (K, 6–8), myöhemmin protagonistin mielensisäisinä tiivistyminä (K, 10, 13, 16, 21, 23–25, 29–30, 33, 36) tai fyysisenä raivona (K, 27) ja häneen vaikuttaneena muiden hahmojen käyttäytymisenä (K, 11–12, 31–32, 35). Edellä olen ehdottanut rajaamattoman ruudun tyypillisesti motivoivan Niemisen kerronnassa liminaalitilaa eli siirtymää mielensisäisestä tilasta toiseen – usein edellistä huonompaan. Rajaamaton avoin ruutu motivoi ja etualaistaa myös joitakin kerronnan käännekohtia, merkittäviä ja katalyyttisiä kommentteja, jotka aiheuttavat muutoksia tarinamaailmassa. Sampon lakoninen kommentti: ”Milloin mä oon puhunut tollasia? Mikä vuosi?” (Kuva 3 r. 4) katalysoi jo edelläkin analysoidun tapahtumasarjan hampurilaispaikassa. Tätä kehitystä vahvistaa vielä Sampon hetkeä myöhemmin tokaisema ”Olitko sä siellä ite katselemassa, mitä?” (Kuva 4 r. 3). Vastaavasti Ellin keskustelu äitinsä kanssa ja keskustelun kehyksettömät ruudut (K, 31–2, 35) etualaistavat niitä sanoja, joilla äiti rinnastaa tyttärensä kokemukset omiinsa ja lohduttaa Elliä kaiken muutoksen keskellä. Diskurssin sävy on edellisestä esimerkistä vaihtunut, mutta edelleen graafinen anomalia etualaistaa sarjakuvahahmojen puheen, tekstin.

⁴ K, 6–8, 10–13, 16, 21, 23–25, 27, 29–33, 35–36.

Olen jo edellä sivunnut sitä, miten *Keskiviikko* esittää Ellin mielensisäisiä tiloja. Täsmennän seuraavassa käsitystä analysoimalla kolmea jaksoa, joissa keinot etualaistuvat teoksen kerrontaa valaisevalla tavalla. Tarkastelu kohdistuu 1) hampurilaispaikan sarjakuvakerronnallisiin efekteihin ja ympäristön murentumiseen Ellin juostessa ahdistustaan karkuun, 2) mielenkiintoiseen takaumaan, jossa Sampo kuvataan pienenä poikana istumassa autossa, ja 3) sarjakuvahahmojen kokoon ja koon muuttumiseen erityisesti Ellin ja äitinsä Leenan kohtaamisessa, kun Elli palaa terapiasta kotiin teoksen loppupuolella.

Erittelin edellä, miten Elli ja Sampo kertovat kumpikin omaa kertomustaan yhteisestä tarinastaan ja miten Elli reagoi niiden dissonassiin epätoivoisena ja ahdistuneena. Ellin mielen murtuminen kuvataan fyysisen ympäristön murtumisena, seinien ja katon halkeilemisena ja romahtamisena (K, 13–6). Keskeisiä ovat myös graafiset efektit (hikipisarat, kyyneleet) ja kasvojen eläimelliset piirteet (Kuva 5 r. 3, Kuva 9). Aukeamalla tapahtuu paljon: fyysinen ympäristö romahtaa, Elli siirtyy (nyt) fyysisestä paikasta toiseen ja pakenee ravintolasta ja kerronnan sävy tummuu.



Kuva 9. *Keskiviikko*, 16–17.

Aukeaman viimeinen ruutu (K, 17 r. 5) etualaistaa tilanteen dikotomian ja liminaalisuuden. Ruutu jakautuu taustaväriältään mustaan ja valkoiseen ja Sampo toteaa: "Eihän tässä nyt näin pitäny käydä. Helvetti!" Ellin mieli on jakautunut yhtäältä toivoon ja uskomiseen, toisaalta realismiin. Isän ja tyttären suhde ja

ymmärrys liukuvat mustan ja valkoisen alueen erottavalla rajalla. Sampo katsoo suoraan lukijaa kohti ja vaikuttaa vilpittömältä. Hän ei ymmärrä tilannetta ja reagoi hämmentyneenä ja voimattomana. Elli on paennut läheiseen pimeään metsikköön.

Sampo etsii järkyttynyttä tytärtään pimeässä ja löytää tämän pensaiden takaa rakennuksen reunustalta. Ellin epäsuorasti subjektiivisen näkökulman kautta Sampo fokalisoituu tavalla, joka kuvaa Ellin mielensisäistä tilaa (Kuva 10 r. 3).



Kuva 10. *Keski-Viikko*, 18.

Sampon hahmo piirtyy tummana ja suurena kaupungin valoja vasten, taustalla seisoskelee joukko uteliaita ihmisiä. Kaikki katsovat Elliin, joka on menettänyt uskonsa isäänsä ja heidän suhteeseensa. Sampo osoittaa vielä viimeisen kerran empatian puutteensa toteamalla: ”Sillä terapialla ei taida olla suhun hyvä vaikutus”, kun he ajelevat kohti Ellin kotia. Matka on hiljainen, luovuttanut ja alakuloinen.

Ellin ja isänsä eroaminen sisältää liminaalisuuden graafisen motiivin, kun autosta poistuva Elli näytetään kehiksettömässä ruudussa kuvattuna selin pitkässä vaakaraidallisessa yöpaidankaltaisessa asussaan, jossa aiemmin pakeni hampurilaispaikasta. Ruudussa esiintyy myös aiemmin mainittu ulkoilmamotiivi, jossa ilmassa lentävät partikkelit indikoivat tarinamaailman muutosta. Kuvassa partikkelit vaikuttavat yöllä lentäviltä hyönteisiltä.



Kuva 11. *Keskiviikko*, 21 ruudut 3–5.

Kuvan 11 viimeinen ruutu motivoi siirtymän Sampon mieleen, kun hän katselee kotiinsa astuvaa Elliä. Sampo näytetään pyöreäposkisena poikana. Seuraavalla sivulla Sampo katsoo lapsenkasvoisena suoraan kohti lukijaa surullisena ja voimattomana. Sarjakuvakerronnassa hahmon katsominen kohti lukijaa tarjoaa lukijalle mahdollisuuden asettua hahmon asemaan ja mielentilaan. Babak Elahin (2007, 314–5) mukaan graafinen kertomus käyttää näkyvää kehystä osana työn esteettistä, kognitiivista ja kerronnallista muotoa. Elahi käyttää esimerkkinään Marjane Satrapin teoksen *Persepolis* (2003) näkökulmaruutua, jossa Marjane katsoo kuvaa itsestään ja ystävästään Luciasta. Ruudun fokaalisatio on Marjanen hänen katsoessa valokuvaa kädessään. Lukijan ja Marjanen katseiden suunnat ovat yhtenevät ja heidän näköhavaintonsa lähes identtiset. Lukija asettuu Marjanen

mielentilaan jaetun yhteisen tilan kautta. Niemisen teoksessa samankaltainen jaetun tilan logiikka rakentuu suoraan katsekontaktiin hahmon ja lukijan välillä.



Kuva 12. *Keskiviikko*, 22 ruudut 1–3.

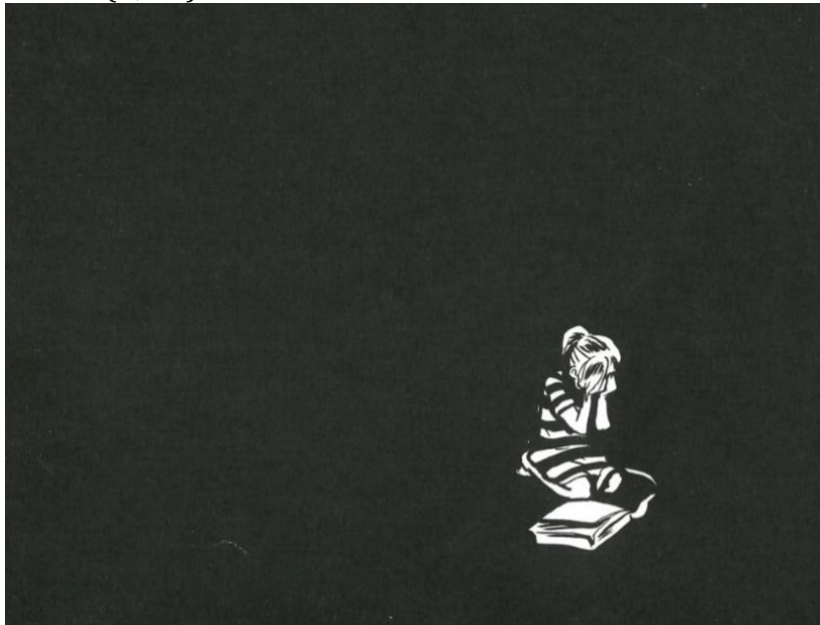
Takauma osoittaa Niemisen graafisen kerronnan elliptisen ja anakronisen rakenteen. Teoksen kerronta leikkautuu alun terapiasta hampurilaispaikkaan, sieltä tämän (auto)kohtauksen jälkeen suoraan takaisin terapiaan (Kuva 7), mistä Elli jatkaa kotiin äidin luo. Sampo on kuitenkin käpertynyt pieneksi pojaksi ja tuntee olonsa avuttomaksi ja epävarmaksi. Tai ehkä Sampo on tunnistanut tilanteensa ja historiansa ja näkee itsensä sellaisena kuin muut ovat hänet koko ajan nähneet ja kokeneet.

Elli palaa terapiasta kotiin äitinsä luokse pienenä ja pettyneenä: Sampo ei ikinä tule pyytämään häneltä anteeksi. Elli käpertyy pienenä äitinsä syliin, kun tämä lohduttaa itkevää ja murtunutta tytärtään:

Kuule, mun oma isäni oli aikoinaan hyvin samanlainen kuin Sampo nyt... Pahoja asioita sekin teki, eikä ottanut vastuuta mistään. Kaikki oli vain meidän keksimää kiusaa... / Isä kuoli, mutta sen sanomiset ja tekemiset vaikutti mun elämässä vielä vuosien ajan. Kain ne vaikuttaa vieläkin. Sä ja Liisa ette tarvitse sitä kaikkea vihaa ja pahaa oloa. (K, 31.)

Leena lohduttaa äitinsä sylissä pienenä ja vaakaraidalliseen yöpuvunkaltaiseen paitaan pukeutuneena itkevää tytärtään. Ellin hahmo muuttuu korostetun pienestä työstä nuoreksi aikuiseksi. Samalla yöpuvunkaltainen pitkä paita on vaihtunut

huppariin. Elli on jättänyt vaikeita asioita taakseen ja kasvanut itsenäiseksi nuoreksi aikuiseksi. Naiset jatkavat asian purkamista: "Mitä jos mä en pystykään selviämään tästä?" (K, 35).



Kuva 13. Keskiviikko, 30. Kokosivukuva, josta tässä vain alempi puolikas.



Kuva 14. Keskiviikko, 32-33.

He päätyvät kuitenkin pian puhumaan arkisista asioista, kuten hiusten pituudesta. Kertomuksen viimeisellä sivulla tarinan sulkeuma näyttää, miten Elli, viimeistä kertaa rajaamattomassa ruudussa, siirtyy elämänvaiheestaan toiseen, kaiken surun jälkeen, tällä kertaa aiempaa parempaan elämänvaiheeseen (Kuva 15).



Kuva 15. Keski-Viikko, 36.

Päätelmät

Olen edellä tarkastellut Emmi Niemisen *Keskiviikon* kerrontaa ensin näkökulmatekniikkaan ja Ellin hahmon seuraamiseen liittyvien havaintojen ja sen jälkeen teoksen kerrontaan varsin runsaana ja monimuotoisena sisältyvän mielensisäisyyden kuvaamisen kautta. Sarjakuvakerronta rakentuu tyypillisesti sanallisen ja kuvallisen esityksen vuorovaikutuksena ja tämä hybridi kertomusmuoto on noussut merkittäväksi sarjakuvatutkimuksen kohteeksi, kuten olen edellä todennut. Analyysini perusteella *Keskiviikko* painottuu kuitenkin kuvalliseen esitykseen sen moninaisten visuaalisten vihjeiden ja motiivien kautta. Motiivit liittyvät esimerkiksi ilman väreilyyn ja syksyiseen tuuliseen maisemaan, jossa puista irronneet lehdet lentävät ilmassa, tai iltaan, jossa hyönteiset lentävät katuvaloissa. Visuaalisen kerronnan värien tummentuminen viittaa sekä tarinan että Ellin mielensisäisen maailman synkentymiseen. Teoksessa esitetään paljon siirtymiä portaita ja talojen tiloja – käytäviä, ovia, huoneita – visuaalisesti korostaen. Nämä ovat myös usein käytettyjä metaforia, joiden avulla kuvataan ihmismieltä.

Liminaalisuus on teoksen vahva teema ja liittyy edellisiin ihmismielen metaforiin. Tarkastelin liminaalisuutta antropologi Arnold van Gennepin (1909) varhaisen teorian pohjalta prosessina, jossa sosiokulttuurisista rakenteistaan irrotetut yksilöt liikkuvat ambivalentissa sosiaalisessa välitilassa ja palaavat myöhemmin muuttuneina muuttuneeseen yhteisöön. Olen esittänyt liminaalisuuden liittyvän erityisesti teoksessa rajaamattomaan ruutuun, mikä onkin teoksen tärkein graafinen motiivi liminaalisuuden esiintyessä tarinamaailman tapahtumissa. Tarkasteluni nosti esiin motiiveja, joiden kautta esitetään mieltä ja kehitellään liminaalisuuden teemaa. Edellä mainittujen lisäksi näitä ovat ainakin ruudun musta taustaväri ja hahmon katsominen suoraan kohti lukijaa, jolloin lukijalle tarjotaan mahdollisuus asettua hahmon asemaan ja jakaa hänen mielentilansa. Mikäli lukijaa kohti katsoo joku muu hahmo kuin Elli, tarjoaa seurattavan hahmon teoria tunnepitoisen siirtymän Ellin mielensisäiseen maailmaan tilanteessa, jossa juuri hänelle puhutaan tärkeässä tarinamaailman käännekohdassa. Hahmon kokoon tai vaatetuksen liittyvät muutokset indikoivat teoksessa siirtymää hahmon mielensisäisessä tilassa, usein pieneksi ja heikoksi, apua ja tukea tarvitseväksi tai juuri päinvastoin. Liminaalisuus ja mielensisäisyys liittyvät teoksessa läheisesti yhteen. Nieminen esittää vaikuttavan puheenvuoron vakavasta aiheesta, ja tekee sen sarjakuvakerronnallisin keinoin: kuvan ja sanan vuorovaikutukseen perustuvana visuaalisena kertomuksena.

Lähteet

Kohdeteos

Nieminen, Emmi 2012. *Keskiviikko* [=K]. Toim. Janne-Matti Keisala & Kai Lompolojärvi. Kangasala: Kumiorava.

Tutkimuskirjallisuus

- Altman, Rick 2008. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Bal, Mieke 1991. Narration and Focalization. David Jobling (ed.), *On Story-telling: Essays in Narratology*. Sonoma: Polebridge Press.
- Chute, Hillary 2010. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Elahi, Babak 2007. Frames and Mirrors in Marjane Satrapi's *Persepolis*. *Symplokē* 15, no. 1/2, 312–25.
- Elleström, Lars 2010. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 11–48.
- Fludernik, Monika 2006 (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Abingdon on Thames: Routledge.
- Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. (Orig. *Discourse du récit*). Transl. Jane E. Levin. Oxford: Basil Blackwell.
- Gennep, Arnold van 2013 (1909). *The Rites of Passage*. (Orig. *Les rites de passage*.) Transl. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. London: Routledge & Paul Kegan.
- Groensteen, Thierry 2007 (1999). *The System of Comics*. Transl. Bart Beaty & Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkonen, Kai 2010. Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 303–330.
- Mikkonen, Kai 2017. *The Narratology of Comic Art*. London: Routledge.
- Romu, Leena 2018. Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista: Kati Kovácsin sarjakuvateokset *Vihreä rapsodia*, *Karu selli* ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?* kertomuksina ruumiillisuudesta. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Stein, Daniel & Jan-Noël Thon (eds.) 2015. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Luettelo kuvista

- Kuva 1. Nieminen 2010, 5.
- Kuva 2. Nieminen 2012, 6.
- Kuva 3. Nieminen 2012, 11.
- Kuva 4. Nieminen 2010, 12–13.
- Kuva 5. Nieminen 2010, 16.
- Kuva 6. Nieminen 2010, 14–15.
- Kuva 7. Nieminen 2010, 23.
- Kuva 8. Nieminen 2010, 28 ruudut 1 ja 2.

- Kuva 9. Nieminen 2010, 16–17.
Kuva 10. Nieminen 2010, 18.
Kuva 11. Nieminen 2010, 21 ruudut 3–5.
Kuva 12. Nieminen 2010, 22 ruudut 1–3.
Kuva 13. Nieminen 2010, 30.
Kuva 14. Nieminen 2010, 32–33.
Kuva 15. Nieminen 2010, 36.

Tie todelliseen Tuskaan. Sarjakuvälähtöisen Belzebubsin transmediaalinen tarinankerronta ja transfiktionaalisuus

Noora Raiskio

Belzebubs on sarjakuvataiteilija JP Ahosen burn outin aikaisena terapiaprojektina alkunsa saanut sarjakuvamuotoinen mokumentti fiktiivisestä black metal -yhtyeestä nimeltä Belzebubs. Yhtyeen jäsenten Sløthin, Hubbathin, Obesyxin ja Samaëlin elämää seurataan sekä kotioloissa että bändin kesken. Mukana seikkailuissa ovat erityisesti Sløthin perheenjäsenet Lucyfer, Lilith ja Leviathan, sekä muu lähipiiri, kuten Lilithin ystävä Blasphe My. Sarjakuvat ovat strippimuotoisia ja niitä julkaistaan JP Ahosen Facebook- ja Instagram-tileillä. Kumiorava-kustantamo on julkaissut sarjakuvia printtijulkaisuuina (Ahonen 2015–, 2016, 2018). Sarjakuvastripit muodostavat keskenään juonellisen jatkumon. Belzebubsin nimissä on julkaistu artikkelin kirjoitushetkellä ainakin yksi albumi, kolme musiikkivideota, sekä useita yhtyettä käsitteleviä haastatteluja. Myös JP Ahosta on haastateltu sarjakuvabändistä runsain mitoin sekä kotimaisissa että kansainvälisissä medioissa. Marraskuussa 2019 Belzebubs tiedotti lähtevänsä vuonna 2020 Eurooppaan festivaalikiertueelle.

Belzebubs-sarjakuvia, saati kokonaisilmiötä, ei ole tutkittu vielä lainkaan. Myös JP Ahosen sarjakuvia on tutkittu yllättävän vähän huomioiden esimerkiksi hänen *Villimpi Pohjola* -sarjakuvansa suuren suosion. Tämän tutkimusaukon lisäksi tartun kohteeseeni halusta tuottaa lisää tutkimusta koskien metallimusiikin ja kirjallisuuden leikkauspintoja. Tässä artikkelissa tutkin Belzebubsin *Pantheon of the Nightside Gods* -debyyttialbumin (Belzebubs 2019a, tästä eteenpäin PotNG) yhteydessä julkaistun *Cathedrals of Mourning* -musiikkivideon (Belzebubs 2019b, tästä eteenpäin CoM) transmediaalista eli monen eri mediumin keinoja yhdistelevää tarinankerrontaa. Mediumit ovat välineitä, kuten sarjakuvia tai musiikkivideoita, jotka hyödyntävät erilaisten moodien kuten kuvan, sanan ja äänen ominaisuuksia tarinankerronnan välineinä. Jokaiseen moodiin ja mediumiin kuuluu oma keinovalikoima, ja niillä on omat vahvuutensa, heikkoutensa ja kulttuuriset kontekstinsa. (Ryan 2006, 18–25.) Musiikkivideon lisäksi kohdetekstinäni on *Altars of the Moon Queen*, joka on sarjakuvamuotoinen haastattelu videon tekemisestä (Kutzer & Ahonen 2019, tästä eteenpäin AotMQ). Haastattelu syventää musiikkivideon analyysia ja mahdollistaa aiheelleni relevantin fiktiivisyyden kysymyksen käsittelyn. Pääväitteeni on, että Belzebubsin tarinamaailmaa rakennetaan musiikkivideon ja sarjakuvahaastattelun eri mediuimeissa tuotetuista kerronnan osasista, jotka yhdessä muodostavat osiaan suuremman kokonaisuuden. Mediumien keskinäiset suhteet vaikuttavat kohdeteosten tulkintaan ja käsitykseen Belzebubsista transmediaalisena ilmiönä. Vaikka kirjallisuuden ja musiikin transmediaalisia suhteita on tutkittu (Wolf 2017), toistaiseksi tutkimus vaikuttaa keskittyvän klassiseen musiikkiin ja se näyttää sivuuttaneen etenkin Suomessa

suositun metallimusiikin kokonaan. Tavoitteenani on rakentaa pohjaa tämän keskustelun laajentamiseksi.

Pääasiallisena teoriakehyksenäni nojaan jälkiklassisen narratologian piirissä viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana kehittyneeseen transmediaalisuusteoriaan (Ryan 2013; Ryan & Thon 2014; Kukkonen 2011). Erityisesti käytän Marie-Laure Ryanin (2013) teoretisoimia käsitteitä *transmediaalinen tarinamaailma* ja *transfiktionaalisuus*. Artikkelini ensimmäisessä luvussa käsittelem transmediaalisuutta, sen keinoja ja mahdollisuuksia tarinamaailmojen rakentamisessa. Luku luo pohjan Belzebubsin transmediaaliselle luonteelle lähestymällä sen *Cathedrals of Mourning* -musiikkivideota sarjakuvan, animaatioelokuvan ja musiikkivideon mediumien näkökulmista. Käsittelem näitä mediuksia yhdistelemällä Gabriele Ripplin ja Lukas Etterin (2015, 205–213) sarjakuvatutkimusta sekä Andrew Goodwinin (1993, 86–88) musiikkivideotutkimusta. Artikkelini toisessa luvussa pohdin, mikä Belzebubsin suhde todellisuuteen ja toisaalta fiktionaalisuuteen on. Esittelen käsitteen *virtuaalibändi*, ja pohdin, miten sitä hyödyntämällä voidaan tarkastella Belzebubsin parodisuuden ja fiktiivisyyden asteen kytköstä. Lopuksi esitän johtopäätökseni ja jatkotutkimustarpeet.

Artikkelini ote on tekstianalyttinen. Lähestyn aiheittani ensisijaisesti kirjallisuustieteellisistä lähtökohdista, vaikka lainaankin välineistöä musiikkivideotutkimuksesta ja kohdetoekseni sisältää musiikillisia elementtejä. Lukemisen helpottamiseksi huomautan myös artikkelissa käytetystä kursivista. Jos Belzebubs on kirjoitettu kursivoimatta, viitataan sillä yhtyeeseen tai ilmiöön kokonaisuudessaan. Mikäli tekstissä esiintyy muoto *Belzebubs*, on kyse tämännimisistä teoksista. Kursivoitu *Cathedrals of Mourning* viittaa musiikkivideoon ja ”Cathedrals of Mourning” musiikkikappaleeseen, johon video on tehty.

Transmediaalisuus ja Belzebubsin mediumrajat ylittävä tarinamaailma

Sarjakuvien, musiikin, musiikkivideoiden, haastatteluiden ja muiden Belzebubs-aiheisten tekstien kirjo antaa perusteet lähestyä ilmiötä transmediaalisuuden kautta. Kirjallisuudentutkija Marie-Laure Ryanin mukaan transmediaalisena voidaan pitää sellaista systeemiä, jossa ”tietty tarina on alusta alkaen luotu kehittymään usealla eri media-alustalla” (Ryan 2013, 363). Määritelmä asettuu rinnakkain mediatutkija Henry Jenkinsin teoretisoiman konvergenssikulttuurin määritelmän kanssa (Jenkins 2006; Ryan & Thon 2014, introduction). Konvergenssikulttuurissa mediasisällöt, kuten kertomukset, rakentuvat yhden mediumin, esimerkiksi kirjoitetun romaanin, sijasta usean eri mediumin keinoja ja kanavia hyödyntäviksi kokonaisuuksiksi. Tämä voidaan suunnitella alusta asti tietoisesti tai toteuttaa kertomuksen saavuttaessa esimerkiksi taloudellista menestystä. Varhaisia esimerkkejä konvergenssista on esimerkiksi *The Matrix* -elokuvasarjan (1999–2003) ympärille syntynyt kertomuksellisten mediatuotteiden

– videopelien, sarjakuvien, animaatioiden – kirjo eli *franchise*. Vastaava ilmiö 2010-luvun länsimaissa on ollut esimerkiksi Marvel Studiosin supersankarielokuvauniversumi MCU, jossa franchise-ilmiöön sekoittuu lisäksi *transmediaalisen universumin*¹ käsite, jota mediatutkija Jan-Noël Thon (2015) on kehittänyt. Käsitettä voidaan hyödyntää, mikäli halutaan tarkemmin erotella transmediaalisten kertomusten osien keskinäisiä suhteita. En syvenny käsitteeseen, sillä se vaatisi laajemman aineiston, kuin mitä tässä artikkelissa on mahdollista analysoida. Lisäksi Belzebubsia ei mielestäni ainakaan toistaiseksi voi pitää franchisena eikä MCU:n kaltaisena transmediaalisena universumina. Vaikka se kattaakin monta eri mediumia ja bändistä on olemassa esimerkiksi fanituotteita, ei Belzebubs toistaiseksi ole verrattavissa edellä mainitun kaltaisiin kaupallistettuihin massailmiöihin.

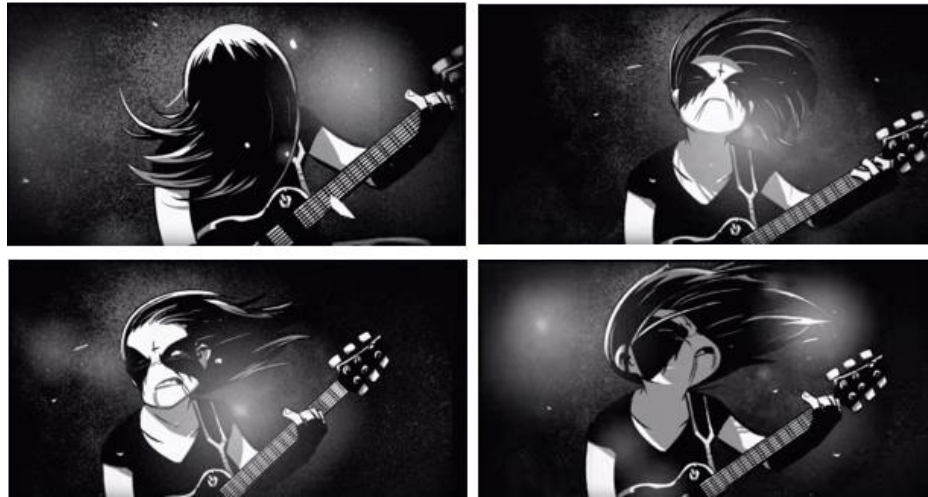
Transmediaalisia universioneja suppeampi käsite on monen eri mediumin teksteistä rakentuva transmediaalinen *tarinamaailma* (*storyworld*). Ryanin mukaan tarinamaailmat ovat ensisijaisesti kognitiivisia konstruktioita, ja ne koostuvat kahdesta elementistä: tarinaa edeltävästä staattisesta komponentista ja dynaamisesta komponentista, joka ”vangitsee tapahtumien kulun” (Ryan 2013, 364). Staattinen komponentti edeltää dynaamista ja se sisältää maailmaa kuvaavia aineksia, kuten tarinamaailman folkloren, luonnonlait ja sosiaaliset säännöt. Dynaaminen komponentti puolestaan edustaa tapahtumien kulkua, tunteita ja muita maailmaan ja sen henkilöhahmoihin vaikuttavia elementtejä. Belzebubsin tarinamaailman staattisena komponenttina voitaisiin pitää esimerkiksi sen maailmanrakennuksessa käytettyä okkultistista ja satanistista kuvastoa. Henkilöhahmojen asuttamassa maailmassa auki jäänyt portti toiseen ulottuvuuteen on arkipäiväinen sattumus (Ahonen 2018, 62) ja helvetti romanttinen lomakohde (Ahonen 2016, 26–32, 36–37). Dynaaminen komponentti on puolestaan vaikkapa sivujuoni siitä, kuinka Belzebubs erehtyy pääsevänsä esiintymään kotimaisille raskaan musiikin Tuska-festivaaleille (Ahonen 2015–). Reaalimaailmassa vuoden 2018 Tuskassa oli esillä *Belzebubs*-sarjakuvataidetta, mikä valkenee lopulta myös henkilöhahmoille itselleen, kun he sarjakuvassa saapuvat Tuskaan keikkaan valmistautuneina. Selviää, ettei kitaristi Obesyx ollut lukenut Tuskasta lähetettyä sähköpostia loppuun asti ja oli siten olettanut, että kutsu pyytäisi yhtyettä itseään, ei sarjakuvanäyttelyä esille tapahtumaan (mt.). Väärinkäsitys on hupaisa sivujuoni, joka asettuu uuteen kontekstiin artikkelin kirjoittamisen aikaan syksyllä 2019: Belzebubs on näet virallisesti ilmoittanut esiintyvänsä Tuskassa vuonna 2020. Tästä käänteestä ja sen vaikutuksesta tarinamaailman konstruktion ja näkemykseen sen fiktiivisyydestä kirjoitan lisää artikkelini toisessa käsittelyluvussa.

¹ Transmediaalinen universumi rakentuu tekstispesifeistä tarinamaailmoista, jotka joukkona muodostavat erilaisten maailmojen universumin. Yksinkertaisimmillaan transmediaalinen universumi muuttuu, kun siihen lisätään uusi teksti. On kuitenkin mahdollista, ettei uusi aines sulaudu jatkumoksi vanhalle. Uusi aines saatetaan hylätä niin sanotusta kanonista. (Thon 2015, 32–36.) Ristiriitaisuus voi näkyä tarinankerronnan tasolla esimerkiksi rinnakkaismaailmoina tai niin sanottuina rebootteina, joissa esimerkiksi tietty sarjakuvakertomusjatkumo pyyhitään pois. Esimerkiksi fanifiktio kuuluu transmediaaliseen universumiin, vaikkei nautikaan kanonisesta asemasta. Fanifiktio voi kuitenkin vaikuttaa kanonisiin teksteihin esimerkiksi nostamalla jotakin sivuhenkilöä jatkossa tärkeämpään asemaan.

Tarinamaailmat hyödyntävät medium- ja moodispesifejä keinoja, kuten black metal -musiikin soittokonventioita musiikissa, tuottaessaan mediumrajat ylittävän tarinan eri aspekteja (Ryan & Thon 2014, introduction). Näistä yksittäisistä eri välineitä hyödyntävistä tarinanpaloista syntyy kokonaisuus: Belzebubs ei olisi tarinallisena ilmiönä sama, jos se ei olisi koskaan loikannut sarjakuvastripeistä musiikin tai audiovisuaalisten musiikkivideoiden mediuimeihin. Seuraavaksi syvennyn tarkastelemaan kutakin Belzebubsin hyödyntämää ilmaisukeinoa: sarjakuvallista, animaatioelokuvallista ja visualisoitua musiikillista ilmaisua.

Sarjakuvastripit rakentavat pohjan Belzebubsin tarinalle. Mediumina sarjakuva on hedelmällinen transmediaalisen tarinankerronnan näkökulmasta lähestyttäväksi, sillä se on lähtökohdiltaan multimodaalinen väline. Esimerkiksi sarjakuvatutkija Karin Kukkosen (2011, 36) mukaan sarjakuvat ovat multimodaalisia kokonaisuuksia, joissa visuaalinen ja sanallinen informaatio yhdistettynä sarjakuvan mediumille tyypilliseen ruutujakoon rakentavat yhdessä teoksen narratiivisuutta. Esimerkiksi sarjakuvatutkijat Gabriele Rippl ja Lukas Etter (2015, 205–213) ovat sittemmin erotelleet näitä kuvan ja sanan välisen vuorovaikutuksen tapoja. Kuvat voivat heidän mukaansa toimia sanallisen kertomuksen kuvituksena (*word specific combinations*), vuorotella tekstin kanssa (*alternating combinations*), olla erottamaton osa sanallista kerrontaa eli toimia montaasina (*montage*), kulkea täysin erillisiä reittejä sanallisen materiaalin kanssa (*parallel combinations*) tai ottaa pääasiallisen vastuun kertomisesta (*picture specific combinations*) (mt., 205). Belzebubsin *Cathedrals of Mourning* -musiikkivideon kuvamateriaalia voitaisiin erotella tällä jaolla. Ennen analyysiin ryhtymistä on otettava huomioon, ettei musiikkivideo ole yhtä kuin sarjakuva: tarvitaan välineet liikkuvan kuvan ja siihen liitetyn musiikin analysoimiseksi.

Elokuva- ja televisiotutkija Henry Bacon (2005) yhdistää sarjakuvan ja (animaatio)elokuvan toisiinsa rinnakkain kehittyneinä ilmiöinä, jotka osittain jakavat toistensa ilmaisukeinoja. Hänen mielestään sarjakuva voi leikitellä elokuvallisilla keinoilla ja esimerkiksi silti säilyttää omat kerronnan ominaispiirteensä, kuten ajan *representoivan* esittämisen (mt., 157–158). Sarjakuvan ei tarvitse elokuvan tavoin näyttää kokonaista liikekaaren otosta, vaan se voi tiivistää liikkeen muutamaksi kuvaksi. *Cathedrals of Mourningissa* tällainen tiivistymä nähdään esimerkiksi laulaja-kitaristi Sløthin moshatessa kohdassa 1:47–1:51 (Kuva 1).



Kuva 1. Still-kuvasarja *Cathedrals of Mourning* -videolta (CoM).

Videolla liike on animoitu ja siten pikemminkin liikkeeseen perustuva otos kuin staattinen kuva. Siitä kuitenkin leikataan mustaan niin nopeasti, että jäljelle jää vaikutelma yksittäisten kuvien sarjasta. Musta väliruutu voidaan lukea sarjakuvalle ominaisena ruutujen väliin jäävänä tyhjänä tilana (*gutter*), jonka yli lukija tavallisesti loikkaa sen enempää ruutujen välistä katkosta pohtimatta. Videossa mustan *gutterin* efekti on sama kuin strobovalolla: nopeasti välkkyvä valo on niin voimakas, etteivät ihmissilmät pysy sen perässä ja havaittavan objektin liike näyttää joko hidastuvan tai pysähtyvän kuviksi. Tätä voidaan pitää tyylikeinona, joka muistuttaa paitsi sarjakuvakerrontaa, myös sointuu videon muutenkin hyödyntämään rakeiseen black metal -estetiikkaan.

Vastaavaa ruutujakoa hyödyntävää ilmaisua musiikkivideossa muistuttavat ”Cathedrals of Mourning” -kappaleen sanoituksia sisältävät, osittain koristellut tekstiruudut (ks. Kuva 2). Ruudut hyödyntävät mykkäelokuville tyypillistä kerronnan keinoa, jossa vuorosanat tai kerronta esitettiin kirjoitettuihin repliikkeihin auditiivisen informaation sijasta. Elokuvahistoriallista kytköstään kiinnostavampana pidän näiden ruutujen tapaa esittää nimenomaan musiikin osaa, laululyriikkaa, kirjoitetussa muodossa. Koska en itse ole musiikintutkija, kohdistan musiikkia koskevan analyysini nimenomaan näihin tiettyllä tavalla etualaistettuihin lyriikoihin, joita on mahdollista lähestyä kirjallisuustieteellisestä näkökulmasta.

Analyysivälineinäni ovat siis tieto siitä, että animoitu musiikkivideo hyödyntää sarjakuvan konventioita ja visualisoi musiikin tekstiä. Kyse on paitsi multimodaalisesta esityksestä, myös intermediaalisuudesta². Näine tietoine on aika palata luvun alussa esiteltyyn Ripplin ja Etterin (2015) viisiosaiseen erittelyyn kuvan ja sanan välisistä suhteista. Samankaltainen rakenne löytyy myös musiikkivideotutkimuksesta. Musiikkitieteilijä Antti-Ville Kärjä (2007, 193) viittaa populaarimusiikintutkija Andrew Goodwinin (1993, 86–88) kolmiluokitteluun

² *Cathedrals of Mourning* -musiikkivideo hyödyntää sarjakuvamediumille spesifejä keinoja lainaamalla ne mediumista toiseen. Tätä viittausta toiseen mediumiin kutsutaan intermediaalisuudeksi, jota on teoretisoinut muun muassa Werner Wolf (1999).

musiikkivideon auditiivisen ja visuaalisen informaation suhteesta. Ne voivat joko kuvittaa (*illustration*), vahvistaa (*amplification*) tai katkaista (*disjuncture*) mediumien yhteyden toisiinsa (mt.). Näen teoriassa potentiaalia analyysiini. Koska kohdeteokseni on musiikkivideo, olisi nähdäkseni huolimatonta lähestyä sitä ilman kyseisen ilmaisumuodon teoriaan tutustumista. Mielestäni *Cathedrals of Mourningia* on mahdollista lukea sekä Ripplin ja Etterin että Goodwinin kategorioiden avulla, mikäli näitä teorioita yhdistellään ja Goodwinin teorian auditiivinen musiikki ottaa hetkellisesti Ripplin ja Etterin sanallisen informaation paikan. Tämä on mahdollista, sillä käsittelen ”Cathedrals of Mourningin” musiikkia analysoidessani ainoastaan sen laululyriikkaa, joka on esitetty musiikkivideolla visualisoituina tekstiruutuina. Analyysini ei siis ota kantaa musiikkiin itseensä.

Ensiksi, Goodwinin (mt.) kuvittaminen asettuu mielestäni rinnakkain Ripplin ja Etterin (2015, 206) *word specific combinations* -kategorian kanssa. Helpoimmillaan tämä on havaittavissa juuri musiikkivideon koristeellisissa laululyriikkatekstiruuduissa (Kuva 2). Ruutu ja laulettu kohta vastaavat tekstiltään toisiaan: musiikkivideosta on annettu visualisoitu hetki sekä tekstille että laulettulle tekstille. Kertomus etenee tekstin vetovoimalla. Osa tekstiruuduista on kirjaimellisesti kuvitettuja: esimerkiksi kohdassa 2:01–2:02 onomatopoeettista eli ääntä itseään jäljittelevää ”Aaa-aaah aaah aaaah” -tekstiä ympäröi kaksi laulavaa päättä.



Kuva 2. Tekstiruutu *Cathedrals of Mourning* -videolta (CoM).

Toiseksi, vahvistamisen kategoria (Goodwin 1993, 87) ja montaasi (Rippl & Etter 2015, 208) ovat toisilleen sukua. Animaation, tekstin ja laulutekstin välissä tulee olla sopivasti ristiriitaa, jotta vahvistaminen toteutuu mielekkäästi ja erottuu muista kategorioista. Tällainen tilanne on esimerkiksi *Cathedrals of Mourningin* kohdassa 2:23–2:35. Pätkä sisältää kaksi lyriikkaruutua, kuvaa laulaja-basisti Hubbathista vesiputouksen edessä sekä kuvan verta itkevästä naispatsaasta, jota pitelee hartioista sarvipäinen hahmo. Lyriikka kohdassa kuuluu seuraavasti: ”I witness the rise of elder gods / from the formless void, beyond / the screaming stars” (PotNG;

Liite 1). "Rise"-sanan kohdalla Hubbath nostaa kätensä kohti taivasta: visuaalinen ele tukee sanallista informaatiota. Ele voidaan tulkita paitsi kuvituksena, myös eräänlaisena vahvistavana kehotuksena. Hubbath ei vain todista, vaan kehonsa eleillä rohkaisee vanhojen jumalien nousua muodottomasta tuonpuoleisesta. Animaatioon kameran liikettä simuloimaan valitut kuvakulmat ja perspektiivit tehostavat kehotusta siirtymällä lyriikan toiseksi säkeeksi lähikuvaan säkeen laulavan Hubbathin kasvoista (Kuva 3). Animaatio avaa uuden tulkinnan tason ja siten mahdollisesti syventää kappaleen kertomusta.



Kuva 3. "from the formless void, beyond" (CoM).

Loikkaan Ripplin ja Etterin (2015, 207–208) vuorottelun kategorian yli, sillä sitä ei mielestäni käytetä *Cathedrals of Mourningissa*. Jäljelle jää tekstin, kuvan ja lyriikan yhteyden katkeaminen (Goodwin 1993, 88). Tällä mielestäni on selkein yhteys paralleelisiin yhdistelmiin (Rippl & Etter 2015, 209): eri mediumien elementit lähtevät kertomaan kukin omaa kertomustaan, eivätkä polut varsinaisesti yhdisty. Näin tapahtuu enenevässä määrin *Cathedrals of Mourningin* loppua kohti. Vaikka kappale ja lyriikat sekä niiden laulu pysyvät vakavina ja black metal -vaikutteilleen uskollisina, muuttuvat animaation tapahtumat koomisiksi. Koomisen katastrofaalinen tapahtumaketju alkaa, kun kitaristi Obesyx kapuaa vuoren huipulle ja aiheuttaa lumivyöryn. Hän, Hubbath ja Sløth onnistuvat tasapainoilemaan – soittamista lopettamatta – vuoren rinnettä alas liukuvalla lumikimpaleella, kunnes törmäävät videon kuvauspaikkana toimineeseen luostariin. Sieltä matka jatkuu alas valtavana lumipallona, johon tarttuvat yksi kerrallaan kaikki yhtyeen muusikot. Lopulta valtavaksi paisunut, kuusista ja onnettomasta hiihtäjästä *corpse paintin* itselleen saanut lumipallo vyöryy hiihtokeskukseen (Kuva 4) ja liiskaa alleen hiihtomajan asiakkaineen. Tilanne kuvataan eskaloituvana, nopeatahtisena mäenlaskuna, päälle vyöryvänä katastrofina, jossa on kuitenkin hilpeitä elementtejä: rumpali Samaël yrittää paeta lumipalloa rumpu liukurinaan ja kapuloilla vauhtia sivakoiden, ja alle jäävä hiihtäjä sattuu osumaan sievästi nurin käännetyksi ristinmerkiksi pallon otsalle. Vaikka kohtauksessa menee luita poikki, ei sitä voi seurata traagisena onnettomuutena. Katastrofi on liioiteltu, jopa hyperbolinen, ja siksi riemastuttava. Kenties kosketus vanhoihin jumaliin toteutuikin näin: ryskeellä ja kahlitsemattomasti, monokromaattisten luonnonvoimien armoilla.



Kuva 4. *Corpse paint* -lumipallo uhkaa hiihtokeskusta (CoM).

Joitakin yhteyksiä esimerkiksi musiikin ja animaation tahdissa lienee löydettävissä, mutta nähdäkseni niillä ei olisi merkittävää painoarvoa huumorin ja vakavuuden dissonanssin rinnalla. Tämä ristiriitaisuus on Belzebubs-aiheisille teksteille tyypillinen: se näkyy hyvin esimerkiksi sarjakuvien jatkuvassa lämpimän parodisessa otteessa black metal -kulttuuria ja sen kuvastoja kohtaan. Tällainen ote on näkyvissä myös artikkelini seuraavassa luvussa käsiteltävässä *Altars of the Moon Queen* -sarjakuvahaastattelussa (AotMQ). Seuraavaksi tarkastelen tässä luvussa esitellyn transmediaalisen tarinankerronnan merkitystä Belzebubsille.

Transfiktionaalisuus ja parodisuus eli kuinka vakavasti Belzebubsiin tulisi suhtautua?

Edellisessä luvussa käsittelin niitä perusteita, joilla Belzebubsin tarinankerrontaa voidaan pitää sekä multimodaalisena että transmediaalisena. Kuvasin eri mediuille ja moodeille spesifejä kerronnan keinoja ja mahdollisia mediuja yhdistelevän transmediaalisen tarinankerronnan muotoja. Tässä luvussa keskityn tutkimaan sitä, millä tavoin nämä keinot problematisoivat Belzebubsin fiktiivisyyttä. Hyödynnän edelleen Ryanin tarinamaailman käsitettä pyrkiessäni selittämään, miltä osin Belzebubsin tarinamaailma on todellinen ja miltä fiktiivinen. Onko mahdollista, että se olisi molempia? Entä miten mainitsemani lempeän parodinen ote suhteutuu kysymykseen fiktiivisyydestä?

Fiktiivisyyden kysymys nousee esiin kartoitettaessa kaikkia Belzebubsin tarinamaailmassa vaikuttavia toimijoita. Keskiössä seikkailevat Belzebubsin jäsenet Sløth, Hubbath, Obesyx ja Samaël lähipiireineen kuuluvat Ryanin (2013, 364) määrittelemiin tarinamaailman staattisiin komponentteihin. Heidän edesottamuksiaan dokumentoi JP Ahonen, todellinen tamperelainen sarjakuvataiteilija ja *Belzebubsin* tekijä. *Pantheon of the Nightside Gods* (2019) myötä Belzebubsin kertomukseen vaikuttavat kuitenkin lukuisat uudet henkilöt: musiikin soittaneet todelliset henkilöt, äänitysstudion ja levy-yhtiön työntekijät, muut levyn syntyyn vaikuttaneet henkilöt, fanituotekauppojen ylläpitäjät, sekä lukuisat haastattelijat. En osaa listata, saati nimetä kaikkia osapuolia siitä

yksinkertaisesta syystä, ettei esimerkiksi yhtyeen taustalla olevien muusikoiden nimiä ole julkaistu. Osa henkilöistä esiintyy pseudonyymeillä, joista voi enemmän tai vähemmän päätellä, kuka todellisen maailman henkilö voisi olla kyseessä: esimerkiksi metalliyhtye Cradle of Filthin laulaja Lindsay Schoolcraft esiintyy pseudonyymillä Skvllcraft (sic). Myös tyylistä voidaan vetää johtopäätöksiä esimerkiksi Sløthin tai Hubbathin lauluäänten todellista haltijaa arvuutella. Lähes poikkeuksetta reaali maailman toimijat, joita Belzebubs-teksteissä esiintyy, merkitään erisnimillä; esimerkiksi viittauksia reaali maailman historiallisiin tapahtumiin ei oikeastaan ole. Tilanne kuitenkin elää, sillä esimerkiksi ilmoitus kiertueelle lähdistä tehtiin sekä sarjakuvissa että useissa sosiaalisen median päivityksissä – tällöinkin merkkinä reaali maailman mukanaolosta toimivat kyseisten festivaalien erisnimet.

Tässä yhteydessä Henrik Skov Nielsenin, James Phelanin ja Richard Walshin (2015, 61–73; Zetterberg Gjerlevsen 2016) määritelmä *fiktionaalisuudesta* ennen kaikkea tekstilajista riippumattomana retorisenä kommunikaatiomuotona on hyödyllinen. Heidän mukaansa fiktionaalisuus virittyy paradoksisen kaksoistilaan: fiktiivisen aineksen ei samanaikaisesti oleteta viittaavan mihinkään ”toteen” vaan sen nähdään olevan irrallaan tosimaailmasta. Silti fiktio vaikuttaa ajatteluun ja muokkaa asennoitumistamme reaali maailmaan. Esimerkkinä tutkijat käyttävät Martin Luther Kingin Juniorin ”I have a dream” -puhetta, jossa uni on puheen hetkellä fiktiota, mutta josta toivotaan muodostuvan tosi – ja josta puheen sisäisessä hypoteettisessa maailmassa lopulta käy toteen. (Nielsen, Phelan & Walsh, 68.) Belzebubsin fiktiivisyyttä tarkasteltaessa erottelu fiktionaaliseen ja reaali maailman ainekseen vaikeuttaa se, että rajankäynti todellisten ja fiktiivisten henkilöiden ja positioiden välillä on jatkuvaa ja monitasoista.

Herkullinen esimerkkitapaus fiktiivisyyden ongelmasta on Belzebubsin diskografia. Mikä luetaan yhtyeen esikoislevyksi, jos se on reaali maailmassa Century Media Recordsin julkaisema *Pantheon of the Nightside Gods* (mt.) ja esimerkiksi yhtyeen virallisilla verkkosivuilla vuonna 2006 tehty omakustannealbumi *Quis Novit Daemonis Astus* (Belzebubs 2019c), jota ei kuitenkaan voi kuunnella tietävästi missään? Pysykö *Quis Novit Daemonis Astus* fiktiivisenä esikoisalbumina, jos se julkaistaisiin kuunneltavaksi todellisiin suoratoistopalveluihin nyt? Riittääkö pelkkä retorinen, tarinamailman sisäinen ilmoitus tekemään fiktiivisestä albumista esikoisalbumin leiman ansaitsevan taideteoksen? Vastaava rajankäynti on JP Ahosen esiintyminen Belzebubs-tarinamailmassa. Ahonen asettaa itsensä dokumentaristin, ei idean luojaan asemaan, ja saattaa siten piirtää itsensä osaksi tarinamailmaa, kuten tässä luvussa käsiteltävässä *Altars of the Moon Queen* -haastattelussa on tehnyt. Eroa Ahosen ja Belzebubsin jäsenten välille on tehty myös sosiaalisessa mediassa: esimerkiksi Belzebubsin virallinen Instagram-tili (@belzebubsofficial 2019) koostuu bändipromootiosta siinä missä Ahosen tililtä (@jpahonen 2019) on luettavissa *Belzebubs*-sarjakuvastrippejä. Retorisesti Belzebubs vaikuttaa siis tekevän pesäeroa positiionsa fiktiivisenä sarjakuvabändinä.

Marie-Laure Ryan (2013) käsittelee tarinamaailmojen suhdetta fiktiivisyyteen *transfiktionaalisuuden* käsitteen avulla. Se tarkoittaa fiktiivisten entiteettien, kuten henkilöhahmojen ja tapahtumien, liikkumista tekstien halki riippumatta siitä, ovatko tekstit saman mediumin keinoin kerrottuja. Ryanin (2013, 365–366) mukaan transmediaalinen tarinankerronta voidaan nähdä fiktiivisen aineksen liikkeen erityistapauksena, jossa liike tapahtuu mediumista toiseen. Belzebubs on juuri tällaista transfiktionaalista liikkumista: Sløth, Hubbath, Obesyx ja Samaël vaeltavat jatkuvasti sarjakuvan, musiikin, musiikkivideoiden ja muiden tekstien muodostamassa tarinamaailmassa, joka ei rajoitu tiettyihin genreihin, lajeihin tai mediumeihin.

Kysymys Belzebubsin fiktiivisyydestä ei kuitenkaan ole yhtä helposti ratkaistavissa kuin ilmiön (trans)fiktionaalisuus. Tarkastelenkin nyt Belzebubs-aiheista tekstiä, jossa bändi antaa haastattelua ensimmäisessä luvussa käsittelemästäni *Cathedrals of Mourning* -musiikkivideon tekemisestä. Esimerkki osoittaa fiktiivisten henkilöhahmojen, todellisen yhtyeen ja todellisten ihmisten monimutkaisen suhteen. Se problematisoi koko Belzebubs-ilmiön fiktiivisyyden – päästään kysymykseen siitä, miten vakavasti Belzebubsiin tulisi suhtautua.

Alun perin saksalaisessa musiikkiaikakauslehti *Sonic Seducerissa* julkaistu *Altars of the Moon Queen* -haastattelu on piirretty mustavalkoiseksi sarjakuvaksi. Siinä haastattelija, oletettavasti tekijäksi kirjattu Christoph Kutzer, haastattelee pääosin Sløthia ja Hubbathia raunioituneessa norjalaisessa vuoristoluostarissa, jossa *Cathedrals of Mourning* on tarinamaailman kertomuksessa kuvattu. Haastattelijan repliikistä käy ilmi, että haastattelu tehdään kuvausprojektin keskellä. Haastattelun kolmas osapuoli JP Ahonen on kreditoitu valokuvaajaksi, ei koko sarjakuvahaastattelun tekijäksi. (AothMQ.) Haastattelussa mainitaan nimeltä tosielämän paikkoja ja henkilöitä (Kuva 5).



Kuva 5. Ote *Altars of the Moon Queen* -sarjakuvahaastattelusta (AotMQ).

Haastattelijan mainitsema Hellhole Studios on todellisuudessa olemassa oleva äänitysstudio. Itse asiassa todennäköisiä tarjokkaita on kaksi: Discogs-tietokantaan on kirjattu yhteensä neljä nimeä vastaavaa studiota, mutta ainoastaan Tukholmassa ja Helsingissä sijaitsevilla on kunnolliset tiedot sijainnista ja artisteista. Ruotsalainen Hellhole Studios on tuottanut ainoastaan modernin black metalin klassikko Bathoryn musiikkia. Helsingissä sijaitseva studio on puolestaan merkitty lähinnä kotimaisten death metal -yhtyeiden, kuten Sotajumalan, äänityspaikaksi. (Discogs 2019). Studiota helpommin jäljitettävissä ovat Hubbathin esiin nostama, *Pantheon of the Nightside Gods*in miksauksen ja masteroinnin hoitanut ruotsalainen Dan Swanö ja hänen omistamansa Unisound. Swanö studioineen on tunnettu nimi usean tunnetun metallibändin taustalla: esimerkiksi Opeth ja Katatonia ovat tehneet hänen kanssaan yhteistyötä (Unisound 2019). Sarjakuvista on itse asiassa luettavissa lukuisia viittauksia näihin bändeihin, mutta näitä yhteyksiä ei ehdottomasti käsittelemään tässä artikkelissa.

Jo fakta, että Belzebubsista ylipäättään kirjoitetaan musiikkilehdissä julkaistavia haastatteluja, kertoo yhtyeen etenemisestä fiktiivisistä sarjakuvista kohti reaali maailman todellista musiikkimaailmaa. Belzebubs ei kuitenkaan ole ensimmäinen lajiaan: tällaisia fiktiivisten jäsenten muodostamia todellisille markkinoille tähtääviä yhtyeitä kutsutaan *virtuaalibändeiksi* (*virtual band*)³. Suomessa tunnistettavin esimerkki lienee isobritannialainen Gorillaz, jonka musiikkivideoitu kappale "Feel Good Inc." (2005) soi runsaasti 2000-luvun puolivälissä esimerkiksi *The Voice* -musiikki-tv-kanavalla⁴. Belzebubsin tavoin taustalta on tunnistettavissa todellisia henkilöitä: muusikko Damon Albarn ja taiteilija Jamie Hewlett eivät tosin piilota nimiään julkisuudesta Belzebubsin jäsenten tavoin. Kenties Gorillazin imagoon salailu ei istu yhtä luontevasti kuin esoteerisuudesta ja okkultismista, eli lähtökohtaisesti salatusta ja kielletystä, kiinnostuneelle Belzebubsille. Julkisuuskuvaltaan Belzebubs läheneekin ruotsalaista Ghostia.

Virtuaalibändit leikittelevät todellisuuden ja fiktiivisyyden kategorioilla. Joskus tämä näkyy tarinamaailman sisällä, kun eri kertomukset törmäävät toisiinsa. Esimerkiksi haastattelussa Sløthia selkeästi kiehtoo tarinamaailmaan kuuluva okkultistinen mystiikka, jota musiikkivideon kuvauspaikka, hylätty ja raunioitunut luostari, henkii. Hänen ensimmäisen lausuntonsa mukaan yhtye kanavoi suuria muinaisia sekä muita okkultistisia entiteettejä esoteerisen tiedon toivossa. Haastattelijan kyseenalaistaessa mahtipontisen mission Sløth nöyrytyy ja vesittää kertomuksensa: "Truth is, a lot of dark shit went down here, so we find it inspiring."⁵ (Kuva 6).

Sana totuus on asetettu kiinnostavaan yhteyteen. Belzebubsin tarinamaailmassa okkultistinen kanavointi ei olisi yllättävä syy musiikkivideon kuvauspaikan valinnalle. Kuten luvussa 1 tarinamaailman käsitettä määritellessäni mainitsinkin, tarinamaailman yksi staattinen elementti, ikään kuin maailman muurinkivi, ovat nimenomaan esoteerissävytteiset tapahtumat, eli Sløthin sanoin "dark shit" (mt.). Sløth palaakin esoteeriseen maailmanselitykseensä suurimmaksi osaksi haastattelua. Esimerkiksi kuvaus studiossa olosta taipuu hänen tulkinnassaan mysteeriksi, jossa aika ja tila alkavat vääristyä kuvittelemattomin tavoin (Kuva 5) ja esikoisalbumia luonnehditaan sanoilla: "[It t]akes a peek behind the mystic veil, revealing rites and beings mere mortals have long forgotten"⁶ (AotMQ). Jää lukijan

³ Mielestäni virtuaalibändi ei ole kovin onnistunut kutsumanimi ilmiölle. Nykyisellään sana "virtuaali" johdattaa ajatukset virtuaalisuuteen, esimerkiksi VR- ja AR-teknologioihin. Nämä teknologiat eivät kuitenkaan kuulu kaikkien virtuaalibändien ilmaisuun. Toivon, että artikkelini argumenttien vuoksi virtuaalibändejä ei myöskään alettaisi kutsua fiktiivisiksi bändeiksi; kuten haluan osoittaa, kysymys fiktiivisyydestä on kaikkea muuta kuin yksinkertainen. Sopivan termin etsiminen on kuitenkin tarpeellinen keskusteluaihe.

⁴ Myös esimerkiksi Teemu Brunilan elektroninen virtuaaliyhtye Studio Killers tai death metal -virtuaalibändi Dethklok saattavat olla joillekin lukijoille tuttuja.

⁵ Vapaasti suomentaen: "Totta puhuakseni, täällä on tapahtunut kaikkea synkkää paskaa, jota pidimme inspiroivana."

⁶ Vapaasti suomentaen: "Se kurkistaa mystisen harson taakse paljastaen riittejä ja olentoja, jotka pahaiset kuolevaiset ovat kauan sitten unohtaneet."

arvuuteltavaksi, pitääkö Sløth norjalaisen vuoriluostarin raunioita ja yhtyeensä musiikkia todellisena okkultististen entiteettien kotina vai ainoastaan niistä kertovista tarinoista inspiroituneina. Tällä perusteella yhden tarinamaailman sijasta kyseessä saattaakin olla kaksi eri tarinamaailmaa, joista toisen peruskiveksi kuuluu aktualisoitunut, maailmalle todellinen esoteerisuus ja toisen vain kertomukset – fiktio – niistä.



Kuva 6. Sløth ja kaksi esoteerisen tarinamaailman astetta (AotMQ).

Fiktiivisyyttä hämärtää lopulta myös tarinamaailman tuottamista leimaava leikittelevä, ajoittain jopa parodisoiva ote. Parodia on huumorin laji, jossa kohdeteksti saatetaan naurunalaiseksi mukailemalla sen omia konventioita. Naurun ei ole pakko olla pahantahtoista: kuten olen jo aiemmin tässä artikkelissa sanonut, Belzebubsin parodia on hyvin lämminhenkistä kuittailua kaikella rakkaudella. Lämminhenkisyys syntyy oman viitekehyksen intiimistä tuntemisesta, mikä on näkyvissä kaikenlaisissa tarinamaailman sisältämissä viittauksissa esimerkiksi black metalin klassikoihin (esim. Ahonen 2018, 72). *Belzebubs*-sarjakuvia on luonnehdittu ”mockumentaryksi” (sic) eli dokumentin tekstilajia parodioivaksi mokumentiksi, joka on tietoinen niin sanotusta trve cvlt -alakulttuurista (sic). Trve cvlt on nimitys sellaiselle black metal -kulttuurin harrastajistolle, joka ottaa intohimonsa turhan vakavasti, mieltää sen pienen suljetun piirin oikeudeksi ja mahdollisesti toimii portinvartijana säilyttääkseen ”todellisen” black metalin. Ilmaisuu on käytössä lähinnä ironisessa mielessä ja siksi se mielestäni yhdistyy lupaan vitsailla ja laskea leikkiä black metalista ja sen konventioista.

Humoristisuus korostaa koko Belzebubsin kerronnallista luonnetta: Belzebubs parodioi haudanvakavaa trve cvlt black metalia leikitellen sen omilla kliseillä ja kaiken lisäksi toteuttaa hupailunsa parodisen tekstilajin avulla. *Cathedrals of Mourning*issa hiihtomajaan hyökkäävä valtava corpse paint -lumipallo on juuri niin vakava kuin Belzebubskin on: pirun hulvaton, ehkä vähän hallinnasta karannut. JP Ahosen yksinkertaisesta terapiaprojektista (Laukkanen 2019) on kasvanut alle viidessä vuodessa transmediaalinen ilmiö, jonka kertomuksen aineksia on ripoteltu pitkin monimediaista ja siten multimodaalista tarinamaailmaa. Kontrastina sarjakuvien ja musiikkivideoiden visuaaliselle ilottelulle on musiikki, joka kaikesta ympärillään tapahtuvasta kohkauksesta huolimatta on otettu vakavasti, black metalin ja progressiivisen melodisen death metalin tyyllilajeille uskollisena. Belzebubs asettuu johonkin vakavan ja parodisen välimaastoon: Miten suhtaudutaan Sløthiin, Hubbathiin, Obesxyiin ja Samaëliin, jotka sekä myyvät albuminsa Suomen virallisen albumilistan kärkisijoille (Musiikkituottajat 2019) että valmistautuvat olemattomalle Tuskan-keikalle? Muuttuuko Belzebubsin vakavuus nyt kun yhtye on nousemassa todellisen Tuskan lavalle kesällä 2020? Tarkoittaako

vakavasti otettavuuden kasvu murtautumista fiktiivisyydestä kohti reaali maailman todellisuutta? Onko Belzebubs edelleen virtuaalibändi vai muuttuuko se Tuskan lauteille noustessaan niin sanotusti ”oikeaksi” bändiksi? Onko erottelu virtuaalisiin ja ”oikeisiin” bändeihin edes relevantti? Näihin kysymyksiin ei ole yksinkertaista vastausta.

Lopuksi

JP Ahosen mukaan Belzebubs-ilmiötä voi lähestyä itselle parhaalla tavalla: sarjakuvista voi nauttia ilman musiikkia ja päinvastoin, mutta paneutumalla eri mediuumeihin bändistä saa uutta, kenties eksklusiivistakin tietoa (Laukkanen 2019). Artikkelini on noudattanut jälkimmäistä lähestymistapaa. Mielestäni haastattelu ja musiikkivideo ovat tärkeitä tekstejä, joissa voi olla yhtä paljon tai jopa enemmän tarinallista sisältöä kuin itse musiikissa (ks. Jeffery 2017, 68). Transmediaalisuusteorian käyttö teoriakehyksenä on mahdollistanut tämän artikkelin rakentamisen nimenomaan tätä tekstien kirjoa tutkivaksi.

Tässä artikkelissa olen osoittanut, kuinka sarjakuvastripeistä alkunsa saanut, alkujaan tiukan fiktiivinen Belzebubs hyödyntää transmediaalisen tarinankerronnan keinoja ja kuinka nämä keinot luovat Ryanin teoretisoimaa transmediaalista tarinamaailmaa. Olen yhdistellyt eri mediuumeja tutkivia teorioita ja pyrkinyt osoittamaan, millä tavalla transmediaalisuus paitsi määrittää Belzebubsia, myös tekee sen fiktiivisyyden asteen määrittelystä problemaattista. Osoitin myös, kuinka yhteydet esimerkiksi black metal -genren konventioihin ja yhteisöihin, sekä näiden lämpimän parodinen käsittely vaikuttavat ilmiön fiktiivisyyteen. Kokonaisuutena Belzebubs on huomattavasti laajempi ilmiö, kuin mihin tämä yksittäinen artikkeli kykenee tyydyttävästi pureutumaan. Olen esimerkiksi rajannut tarkasteleman kanavat tiukasti: en ottanut lähempään tarkasteluun esimerkiksi yhtyeen jäsenten sosiaalisen median tilejä, joilta olisi myös poimittavissa transmediaalisen tarinamaailman aineksia. Haluaisin kuitenkin syventyä myös näihin aineksiin myöhemmässä tutkimuksessa.

Teoreettisia laajennusmahdollisuuksia olisivat esimerkiksi Alison Gibbonsin (2017) lukijakeskeinen transmediaalisuustutkimus, joka mahdollistaisi *Belzebubsin* fandomin eli faniyhteisön tarkastelun. Lukijoiden merkitystä sivuttiin myös Ryanin (2013) artikkelissa: siinä tarinamaailmat nähdään uudenlaisen lukijavuorovaikutuksen mahdollistavina rakenteina. Belzebubsin valmistellessa kiertueelle lähtöä näen tässä tutkimussuunnassa paljon potentiaalia – miten yleisö kokee ja määrittelee Belzebubsin, jonka keikalle pääsevät kehollisina olentoina osallistumaan? Haluan jatkaa Belzebubsin analysointia tästä ja toisaalta vielä tiukemman narratologisesta lähtökohdasta. Yhtä lailla esimerkiksi kertomisen problematisoiminen – kuka Belzebubsia kertoo? – olisi hedelmällinen, omaan käsitteistöönsä nojaava haara. Aion jatkaa Belzebubsin parissa työskentelyä pro gradu -tutkielmassani. Sitä kirjoittaessa aineistonkeruuseeni kuuluneet myös keikkareissu.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

- Belzebubs 2019a. *Pantheon of the Nightside Gods* (= PotNG). Dortmund: Century Media Records.
- Belzebubs 2019b. *Cathedrals of Mourning* (= CoM). Pyjama Films. Musiikkivideo, 29.3.2019. <https://youtu.be/SkdkZN1rduo> Katsottu 9.12.2019.
- Kutzer, Christoph & Ahonen, JP 2019. Altars of the Moon Queen (=AotMQ). Saksankielinen alkuteos julkaisussa *Sonic Seducer* 5:2019. Englanninkielinen julkaisu 23.5.2019. <https://www.instagram.com/p/Bxzg5vtg9Va/> Katsottu 25.10.2019.

Tutkimuskirjallisuus

- @belzebubsofficial 2019. Instagram-tili. <https://www.instagram.com/belzebubsofficial/> Katsottu 8.12.2019.
- @jpahonen 2019. Instagram-tili. <https://www.instagram.com/jpahonen/> Katsottu 8.12.2019.
- Ahonen, JP 2015–. Belzebubs. <https://belzebubs.com/documentary> Katsottu 25.10.2019.
- Ahonen, JP 2016. *Belzebubs. Helvettiin ja takaisin*. Kangasala: Kustannusosakeyhtiö Kumiorava.
- Ahonen, JP 2018. *Belzebubs*. Kangasala: Kustannusosakeyhtiö Kumiorava.
- Bacon, Henry 2005. Elokuva ja sarjakuvat. *Seitsemäs taide*, 148–174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Belzebubs 2019c. Biography. <https://belzebubs.com/biography> Katsottu 26.10.2019.
- Discogs 2019. Exploring Hellhole Studios. <https://www.discogs.com/search/?q=hellhole+studios&type=label> Katsottu 26.10.2019.
- Gibbons, Alison 2017. Reading S. across Media. Transmedia Storyworlds, Multimodal Fiction, and Real Readers. *Narrative* 25:3, 321–341.
- Goodwin, Andrew 1993. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Jeffery, Alex 2017. Marketing and materiality in the popular music transmedia of Gorillaz' Plastic Beach Marketing. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication* 8:2, 67–80.
- Jenkins, Henry 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kukkonen, Karin 2011. Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. *Substance* 40:1, 34–52.
- Kärjä, Antti-Ville 2007. Musiikki ja kuva. *Populaarimusiikin tutkimus*, 179–202. Toimittaneet Aho, M. & Kärjä, A-V. Tampere: Vastapaino, 179–202.
- Laukkanen, Joonas 2019. *Jussi-Pekka paini masennuksen kanssa ja aloitti vahingossa projektin, joka lähti lapasesta – syntyi Belzebubs, joka niittää mainetta ympäri maailmaa*. MTV uutiset 29.06.2019.

- <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/jussi-pekka-paini-masennuksen-kanssa-ja-aloitti-vahingossa-projektin-joka-lahti-lapasesta-syntyi-belzebubs-joka-niittaa-mainetta-ympari-maailmaa/7451782#gs.cktnjo> Katsottu 26.10.2019.
- Musiikkituottajat 2019. Suomen virallinen lista – Artistit. Belzebubs. <https://www.ifpi.fi/lista/artistit/belzebubs/> Katsottu 26.10.2019.
- Nielsen, Henrik Skov, Phelan, James & Walsh, Richard 2015. Ten Theses about Fictionality. *Narrative* 23:1, 61–73.
- Rippl, Gabriele & Etter, Lukas 2015. Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative. *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, 191–217. Toimittaneet Stein, D. & Thon, J-N. Berliini/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Ryan, Marie-Laure 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ryan, Marie-Laure 2013. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34:3, 361–388.
- Ryan, Marie-Laure & Thon, Jan-Noël 2014. *Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. *Frontiers of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Thon, Jan-Noël 2015. Converging Worlds: From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes. *Storyworlds* 7:2, 21–53.
- Unisound 2019. Portfolio. <http://www.unisound.se/?p=portfolio> Katsottu 26.10.2019.
- Wolf, Werner 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta: Rodolpi.
- Wolf, Werner 2017. Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music). *Narrative* 25:3, 256–285.
- Zetterberg Gjerlevsen, Simona 2016. Fictionality. *the living handbook of narratology*. Hampuri: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictionality> Katsottu 8.12.2019.

Liite 1

“Cathedrals of Mourning”

Music by Belzebubs / Lyrics by Hubbath

Under domes of anguish, I dwell...

Through the bleak and bitter night
across the plains of blackened shards
I call your hallowed name
bound by the shackles of time

Cathedrals of mourning I'll find
cathedrals of mourning, now mine

The soaring pinnacles touching

the ashen sky...

The gods of nightside realm
cold eyes carved in the stones
watching over these somber halls
of wailing and fear

For the ones who never die
dreaming through forgotten times
I call your hallowed name
from beyond the grim stars

Not dead which eternal lie
with strange aeons death may die
I call your hallowed name
chained by the sigils of moon

I witness the rise of elder gods
from the formless void, beyond
the screaming stars

New dawn that shall arrive
blood moon and evernight
now hear the call to arms
your banner high above the
restless hordes

Burning pits of sacrifice
hecatombs of broken hearts
I call your hallowed name
ever-changing mistress of night

Cathedrals of mourning I'll find
cathedrals of mourning, now mine

Now sky turns black
and all shall fall...

The gods of nightside realm
cold eyes carved in the stones
watching over these somber halls
of wailing and fear

Darkness bind me, fill me
from beyond the stars (PoTNG)

Fantasiaa ja satuja

Ihminen on ihmiselle susi? Ihmisen ja suden suhde Elina Pitkäkankaan ihmissusitrilogiassa *Kuura*

Nea Lahtinen

2010-luvun nuorille ja nuorille aikuisille suunnatulle kaunokirjallisuudelle on tyypillistä yhteiskunnallisten ilmiöiden käsittely, joka ilmenee usein suorastaan yhteiskuntakritiikkinä. Teemat vaihtelevat ihmisten välisen epätasa-arvon ja yhteiskuntadystopioiden kuvauksista ilmastonmuutoksen ja luontosuhteen tarkasteluun.¹ Yhteiskuntakriittiseen suuntaukseen voidaan lukea kuuluvaksi myös Elina Pitkäkankaan *Kuura*-trilogia, jonka muodostavat teokset *Kuura* (2016), *Kajo* (2017) ja *Ruska* (2018). Toisaalta trilogia voidaan liittää Stephenie Meyerin *Twilight*-sarjan (2005–2008) myötä uuteen suosioon nousseen paranormaalien romantiikan traditioon, johon kuuluvia kotimaisia teoksia on julkaistu vielä melko vähän.² Ihmissusitraditiota jatkavan, nyky-Suomeen sijoittuvan trilogian maailmassa vaikuttaa virus, joka täydenkuun yönä muuttaa ihmisen kontrolloimattomaksi ja verenhimoiseksi pedoksi. Kaupunkeja suojaavat muurit ja Jahti-niminen järjestö ovat kuitenkin taanneet ihmisille vuosikymmeniä kestäneen rauhan, jonka aikana taudin pelko on uuden sukupolven ajatuksissa häipynyt takalalle. Trilogian nimeä kantavassa avausosassa toinen päähenkilöistä, Aaron, mieltää ihmissusien eli hukkien aiheuttaman uhan sijoittuvan ”jonnekin Lähi-idän sotien ja ilmastonmuutoksen väliin” (*Kuura*, 19), mutta raa’an tapahtumaketjun seurauksena trilogian nuoret päähenkilöt joutuvat muuttamaan suhtautumistaan sekä hukkiin että turvalliseen ja oikeudenmukaiseen pitämänsä yhteiskuntaan. Trilogian kantavaksi teemaksi hahmottuu vallan turmelevuuden lisäksi ihmisen ja muiden eläinten tai laajemmin ihmisen ja luonnon vastakkainasettelun problematisoiminen. Tässä artikkelissa tutkin tekstianalyysin keinoin, miten trilogian ihmissudet rinnastuvat oikeisiin susiin ja millä perusteilla ihmisen ja ihmissuden suhdetta voidaan tulkita allegoriana todellisen maailman ihmisen ja muiden eläinten väliselle suhteelle. Keskitän havaintoni ja tulkintani trilogian päätösosaan *Ruskaan*, jossa trilogian osista vahvimmin on läsnä ihmissuden näkökulma ja toimijuus.

¹ 2010-luvulla esimerkiksi rasismia on käsitelty Nicola Yoonin romaanissa *Aurinko on tähti* (*The Sun Is Also a Star*, 2016) sekä Angie Thomasin romaanissa *Viha jonka kylvät* (*The Hate U Give*, 2017) ja sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen kohtaamia vaikeuksia on kuvattu esimerkiksi Becky Albertallin romaanissa *Minä, Simon, Homo Sapiens* (*Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*, 2015) sekä Meredith Russon romaanissa *Tyttösi sun* (*If I Was Your Girl*, 2016). Kotimaisessa kirjallisuudessa on käsitelty esimerkiksi luontosuhdetta, ulkonäköihanteita ja sukupuolten välistä tasa-arvoa, ja yhteiskuntakriittisinä teoksina voidaan lukea esimerkiksi Laura Lähteenmäen *North End* -trilogiaa (2012–2014), Anu Holopaisen romaanin *Ihon alaiset* (2015), Riina Mattilan romaanin *Järjestyksiä* (2018) ja Sini Helmisen *Väkiveriset*-sarjaa (2017–2019).

² Roz Kaveney (2012, 219) määrittelee paranormaalien romantiikan (paranormal romance) synkän fantasian (dark fantasy) alalajiksi. Sekä synkälle fantasialle että paranormaalille romantiikalle on tyypillistä todellisuuden paljastuminen erilaiseksi kuin minä päähenkilö on sitä pitänyt, mutta erona synkkään fantasiaan paranormaalien romantiikkaa edustavissa teoksissa keskiössä ovat ihmissuhteet ja eroottiset ulottuvuudet (mt., 218–220).

Jako inhimilliseen ja eläimelliseen ei ole yksiselitteinen, ja yhä enemmän jalansijaa saaneissa posthumanistisessa ajattelussa sekä eläinfilosofiassa keskeinen kysymys kuuluukin, voidaanko ihmistä pitää eläimistä täysin erillisenä olentona vai nähdäänkö se lajina muiden eläinten joukossa (Lummaa & Rojola 2014, 19). Lähestymisnäkökulmani onkin siinä mielessä posthumanistinen, että trilogiaa tulkitessani lähdän siitä oletuksesta, että ihminen ei määrity vastakohtaisessa suhteessa ei-inhimilliseen (mt., 14). Tämän viitekehyksen valinta näkyy artikkelissani luonnollisesti myös käsitteiden tasolla: koska käsite ”eläin” sisältää posthumanistisessa ajattelussa myös ihmislajin, käytän vastedes käsitteellistä jakoa ”ihminen” ja ”ei-inhimillinen eläin” (ks. esim. Aaltola 2013a, 25). *Kuura*-trilogian ihmissudet ovat tarkkarajaisen ihmisen–susi-jaottelun sijaan lajihybridejä, jotka toisessa olomuodossa ollessaan ilmentävät piirteitä myös toisesta muodosta: esimerkiksi myös ihmismuodossa ihmissudella on keskivertoa huomattavasti parempi hajuaisti, ja lykantropiaan sairastunut toinen päähenkilö Inka pystyy vielä *Ruskan* alkupuolella muuttumaan sudeksi vain osittain. Trilogiassa inhimillisen ja ei-inhimillisen suhde näkyy selkeästi ihmissusien kamppailussa identiteettinsä kanssa, ja inhimillisten ja ei-inhimillisten piirteiden esiintyminen samoissa henkilöhahmoissa tukee tiukkaa jakoa ihmiseen ja muihin eläimiin purkavan posthumanistisen näkökulman hyödyntämistä teosten tulkinnassa. Keskeisimmät käsitteet, joita analyysissä ja tulkinnassa hyödynnän, ovat sekä posthumanistiseen että eläinfilosofiseen ajatteluun liittyvät *zoomorfismi* ja *antropomorfismi* eli lyhyesti eläimellistäminen ja inhimillistäminen, joita avaan käsitteinä myöhemmin niiden käyttämisen yhteydessä.

Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (2008, 7) esittävät teoksessa *Äänekäs kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, että 1990–2000-lukujen taitteessa kirjallisuustieteessä on kiinnostuttu enenevässä määrin kirjallisuuden ja ympäristön välisistä suhteista ja tutkimuksessa on otettu huomioon myös ei-inhimillinen konteksti. Lasten- ja nuortenkirjallisuudessa ympäristöhuolta ilmentäviä teoksia alkoi ilmestyä jo 1960-luvulla ympäristöherätyksen seurauksena (Laakso, Lahtinen & Heikkilä-Halttunen 2011, 9), mutta nuorille ja nuorille aikuisille suunnatun kotimaisen kirjallisuuden esittämää luontosuhdetta ja erityisesti inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden suhdetta on tutkittu vielä erittäin vähän. Esitän, että laajentamalla nuorten ja nuorten aikuisten kirjallisuuden tarkastelua myös ihmisen ja ei-inhimillisten olentojen suhteen tarkasteluun saadaan tarkempi käsitys siitä, millaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä ja niihin liittyviä haasteita 2010-luvun nuorille suunnatussa kirjallisuudessa käsitellään. Myös ihmissusitutkimuksen kentällä on tilaa uusille tulkinnoille: havaintojeni mukaan kirjallisuuden ihmissusia on useammin tarkasteltu esimerkiksi ihmisten välisen epätasa-arvon kuvastajina kuin yrityksenä ymmärtää ei-inhimillisiä eläimiä (ks. esim. Gutenberg 2007, 149–180; Wilson 2010, 55–70). *Kuura*-trilogiasta ei löydy vielä lainkaan aiemmin julkaistua tutkimusta.

Lähdän liikkeelle tarkastelemalla *Kuura*-trilogian keskeisintä ei-inhimillistä eläintä eli sutta ja sitä, millaisia merkityksiä sille on yhteiskunnallisesti ja erityisesti kirjallisuudessa annettu. Tässä yhteydessä esittelen *Kuura*-trilogian ihmissuden ja

pohdin sen yhteyttä todelliseen suteen. Toisessa luvussa tarkastelen *Ruskan* kohtausta, jossa ensimmäistä kertaa trilogian aikana kerronta on susimuodossa olevan ihmissuden näkökulmasta. Analysoin, miten kohtauksessa kielellistetään ei-inhimillisenä pidetty eläin, ja pohdin, miten tällainen tapa kuvata ei-inhimillistä ajattelua ja kokemusta suhteutuu aiempaan keskusteluun yrityksistä ilmaista eläimen omaa kokemusta.

Politisoitu susi, kauhistuttava ihmissusi

Leena Peltonen (1992, 212) esitti lähes kolme vuosikymmentä sitten kulttuurimme sudesta tulleen ”kesyttömän luonnon symboli, sekä väkivaltaisten että seksuaalisten viettiensä siekailematon noudattaja”. Suomessa sudesta on tullut voimakkaasti politisoitu eläin, jonka avulla rakennetaan myös ihmisidentiteettiä: voimakkaan petoeläimen tappamisen on esitetty korostavan maskuliinisuutta ja miehistä valtaa, ja susia on kuvattu jopa suomalaista eläinkantaa ja elinkeinoa uhkaavina ”ryöstöretkeläisinä” Venäjältä (Aaltola 2013b, 283). Suomalaisista ihmissusikertomuksista tunnetuin on Aino Kallaksen proosaballadi *Sudenmorsian* (1928), jonka ihmissusihahmossa on hyödynnetty Baltian alueen ihmissusilegendoja (DuBois 2004, 226; Nummelin 2013, 14). *Kuura*-trilogian ihmissudet ovat *Sudenmorsiamen* ja monien muiden tunnettujen kertomusten ihmissusien tapaan vainottuja ja käytökseltään viljejä ja väkivaltaisia, ja niiden käytöstä ohjaavat suden vietit ja vaistot. Susimuodossaan *Kuura*-trilogian ihmissudet ovat valtavankokoisia ja voimakkaita olentoja, joista suurin osa muuttaa muotoaan ihmisestä sudeksi täydenkuun aikaan ja on ihmisille vaarallisia, sillä susina he ovat murhanhimoisia eivätkä useimmiten pysty hallitsemaan itseään ja viettejään. Osa hukista pystyy säätelämään muuttumistaan kuun vaiheista riippumatta ja vaihtelevalla tasolla säilyttämään tietoisuutensa.

Ihmisen muuttuminen joksikin petoeläimeksi tunnetaan uskomuksena ympäri maailman. Peltonen (1992, 210) mukaan juuri suden vakiintuminen eurooppalaiseen muodonmuutosperinteeseen on johtunut ensisijaisesti lajin laajasta levinneisyydestä menneinä vuosisatoina. Kansantaruissa ja saagoissa, kuten skandinaavisessa *Edda*-tarustossa, kansakunnan rauhaa uhkaava hirviö on usein kuvattu sutena (Sihvonen 2014, 84), ja myös ihmisten ja jumalien muuttuminen eläimiksi on ollut yksi yleisimmistä taruaiheista (Peltonen 1992, 210). Kristinuskon leviämisen myötä vanhojen uskontojen jumalia alettiin pitää ihmiskunnan vihollisina, jotka yhdistettiin paholaiseen. Samalla sutta alettiin pitää pahuuden symbolina. (Mt., 211.) Esimerkiksi Matteuksen evankeliumissa suden hahmo annetaan väärille profeetoille, joiden kuvataan saapuvan ”lammasten vaatteissa” mutta olevan todellisuudessa ”raatelevaisia susia” (Matt. 7:15). Suden yhdistäminen paholaiseen on esimerkki zoomorfismista, jonka Jukka Sihvonen (2014, 83–84) määrittelee tavaksi antaa jollekin ominaisuudelle, piirteelle tai ilmiölle oikean tai kuvitellun eläimen hahmo. Kate Soper (2000, 83) on esittänyt, että eläinten semioottisella käytöllä vältymme suoraan kohtaamasta omaa mielettömyyyttämme ja aggressioitamme, ja vaikka Soper ei käytä zoomorfismin käsitettä, tulkitsemme hänen viittaavan vastaavaan ilmiöön. Suden käyttäminen

ihmisen epätoivotun ja pelottavaltakin tuntuva aggressiivisuuden ja toisaalta esimerkiksi himon kuvaamisessa perustuukin todennäköisesti juuri tällaiseen ulkoistamiseen. Kun sellaiset ominaisuudet, joita ei erinäisistä syistä pidetä yhteiskunnallisesti hyväksyttävänä, selitetään pois vetoamalla ihmisestä erilliseen ja irrationaaliseen eläimellisyyteen, pyritään säilyttämään kuva ihmisestä viettien sijaan älynsä varassa toimivana lajina. Toisaalta esimerkiksi Elli Lehikoinen (2018, 28–43) on tulkinnut eläinrepresentaatioita ja zoomorfistista tapaa käyttää eläimiä ihmiskuvauksissa ihmisyyden epävarmuuden ja haurauden osoittajina, jotka horjuttavat käsitystä yhtenäisestä ihmisyydestä.

Kuura-trilogian maailmassa muuttumisen ihmissudeksi aiheuttaa lykantropia-niminen virus, jonka pääasiallinen tarttumistapa on hukalta saatu purema. Historiallisesti samalla käsitteellä on tunnettu oikea lääketieteellinen tila, jossa ihminen kuvittelee muuttuneensa sudeksi.³ Esimerkiksi Markellos Sideläinen on käsitellyt lykantropiaa lääketieteellisessä opetusrunoelmassaan jo toisen vuosisadan puolivälissä. Keskiajalla ”susitaudin” valtaan joutuneiden on kerrottu kierrelleen muun muassa metsissä ja kylissä ja tappaneen myös ihmisiä. (Lehtonen 2019, 18–19.) Koska *Kuura*-trilogia edustaa fantasiakirjallisuutta, sen kontekstissa lykantropiaa ei ole mielekästä tarkastella sairautena, joka saa ihmiset kuvittelemaan maailmassa olevan ihmissusia. Trilogian lykantropia muistuttaakin psyykkisen häiriön sijaan ennemmin infektiotautia, joka tarttuu veriteitse ja joka voidaan todeta verinäytteestä. Erityisen kiinnostavaa on lykantropian monimerkityksisyys: Toisaalta kyse on tekijästä, joka muuttaa ihmiset ei-inhimillisiksi eläimiksi, joita kohdellaan kuin eläimiä esimerkiksi sulkemalla sairastuneet laitoksiin ja tekemällä heillä julmia kokeita. Kyse on siis äärimmäisestä toiseuttamisesta. Toisaalta taas erityisesti *Ruskassa* korostuu näkemys lykantropiasta sairautena, johon sairastuneet mielletään apua tarvitseviksi ihmisiksi. Trilogian keskeisen konfliktin muodostaakin näiden kahden näkökulman välinen ristiriita. Samalla huomio kiinnittyy eri näkökulmia kannattavien ryhmien intresseihin: vallassa olevasta hukkavihasta hyötyvät sellaiset organisaatiot kuin Jahti, joiden hyvä yhteiskunnallinen asema rakentuu kokonaan ihmissusiin kohdistuvan pelon varaan, kun taas aktivistijärjestö Werecare pyrkii ajamaan sairastuneiden asiaa ja paljastamaan Jahdin propagandan ja sairastuneiden epäinhimillisen kohtelun. Kumpikaan vastapuolista ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti hyvä tai paha, vaan ideologioiden takana vaikuttavat ihmiset, joista osa pyrkii eri tavoin itse hyötymään niistä. Vaikka *Kuura*-trilogian tapahtumat sijoittuvat vaihtoehtoiseen todellisuuteen, se tarttuu meidän aikamme keskeiseen kysymykseen yksittäisen elämän arvosta etuoikeutettujen valtaapitävien johtamassa maailmassa. *Ruskassa* Aaron toteaa, että vaikka vastalääke lykantropiaan onnistuttaisiin kehittämään, siitä ei olisi mitään hyötyä niin kauan kuin Iiro Saurin johtama Jahti nauttii yhteiskunnan luottamusta: ”Sauri ei anna tietojen tulla julki, koska se voi tuhota pohjan koko Jahdin olemassaololta. Se syyttää meitä terroristeiksi, ja meidän on paha väittää vastaan ilman todistusaineistoa.” (*Ruska*, 46; tästä eteenpäin R.) Saadaksean yhteiskunnan uskomaan, että myös

³ J. V. Lehtonen (2019, 18–21) kirjoittaa teoksessaan *Ihmissusi kirjallisena aiheena* lykantropian yhteydessä nimenomaan sudeksi muuttumisen kuvittelusta, mutta laajemmin lykantropialla voidaan tarkoittaa miksi tahansa eläimeksi muuttumisen kuvittelua.

ihmissudet ansaitsevat elää ja tulla kohdelluiksi arvokkaina olentoina, päähenkilöiden on todistettava Jahdin väitteet vääriksi ja osoitettava, että hukat ovat muutakin kuin tunteettomia, potentiaalisia joukkomurha-aseita.

Kuura-trilogian lykantropia-virusta voidaan siis verrata todellisen maailman vakaviin sairauksiin. Verrannollista on myös se, että virus itsessään ei aiheuta ihmisten keskinäistä epätasa-arvoa vaan vain korostaa eroja maailmantilassa, jossa esimerkiksi vapaus ja lääkkeet ovat ainoastaan hyväosaisten saatavilla olevia resursseja. Trilogiaa voidaanakin lukea allegoriana todellisen maailman ihmisten väliselle epätasa-arvolle, mutta on perusteltua ulottaa pohdinta ihmisen ja muiden lajien epätasa-arvon tarkasteluun. Mitä lisäarvoa tulkinnalle antaa se, että trilogian yhteiskunnassa heikossa asemassa ja vainottuja ovat nimenomaan ihmissudet? Tavallinen susi ja *Kuuran* hukat suhteutuvat toisiinsa ristiriitaisella tavalla. Toisaalta ihmissudet muistuttavat susimuodossaan tavallista sutta fyysisten ominaisuuksiensa, kuten karvapeitteen, kuonon ja lihansyöjälle tyypillisen hampaiston sekä koiraeläimille ominaisen korostuneen hajuaistinsa takia. Keskimääräistä huomattavasti parempi hajuaisti säilyy myös lykantropiaan sairastuneen ollessa ihmismuodossaan, ja hukat pystyvät olomuodostaan riippumatta esimerkiksi haistamaan toistensa ja muiden ihmisten tunnetiloja. Ihmismuodossa olevan hukan ulkoisesta olemuksesta ei sitä vastoin yleensä voida päätellä tämän saaneen tartuntaa. Susista ihmissudet poikkeavat luonnollisesti siksi, että suurin osa hukista omaksuu suden muodon vain täysikuulla. Ihmissutta ei myöskään ole mahdollista erehtyä pitämään tavallisena sutena, sillä ihmissudet kävelevät kahdella jalalla ja ovat merkittävästi sutta suurempia. Hukkia ei siis edes susimuodossaan voida määritellä mustavalkoisesti ei-inhimilliseksi eläimiksi, vaan ne näyttäytyvät kahden lajin hybrideinä, jotka ilmentävät piirteitä molemmista lajeista. Esimerkiksi Lea Rojola (2014, 133–134) on tulkinnut Marja-Liisa Vartion romaanin *Hänen olivat linnut* (1967) lintuja ”hybridisinä figureina” ja esittänyt ihmisten ja täytettyjen lintujen täydentävän toisiaan ja kietoutuvan toisiinsa, mikä hälventää rajaa ihmisten ja muiden eläinten välillä. *Kuura*-trilogiassa ajatus viedään vielä pidemmälle: ainoastaan fantasiamaailmassa elävä fiktiivinen ihmissusi on laji, joka on vapaa todellisuuden jaottelusta ihmisiin ja muihin eläimiin ja on täten omiaan ravistelemaan totuttuja kategorisointeja.

Olisiko sitten mahdollista tulkita *Kuura*-trilogian ihmissusia yrityksenä ymmärtää sutta inhimillisestä näkökulmasta? Sihvonen (2014, 84) esittelee zoomorfismin vastinparina antropomorfismin eli inhimillistämisen, jolla tarkoitetaan eläimelle tai mille tahansa muulle ei-inhimilliselle olennot annettuja inhimillisiä piirteitä, ominaisuuksia ja korostuksia. Inhimillistäminen on kirjallisuudessa yleistä ja ihmisille tyypillinen tapa merkityksellistää, ja sitä on usein käytetty erityisesti ihmisten moraalisten arvojen ja tekojen kyseenalaistamiseen (Rojola 2014, 146). Elisa Aaltolan (2013a, 26) mukaan inhimillistäminen voi olla positiivista tai negatiivista riippuen siitä, onko kyse ihmisen ja jonkin toisen eläinlajin yhteisten ominaisuuksien tunnistamisesta vai inhimillisten ominaisuuksien heijastamisesta eläimiin. Tulkintani mukaan *Kuurassa* voisi hyvin olla kyse ensin mainitusta: trilogia asettaa tarkasteltavaksi eläimen, jota Suomessa on pitkään pelätty ja sekä rakastettu että vihattu, ja havainnollistaa, kuinka mielivaltaisesti ja väkivaltaisesti

suhtaudumme sellaisiin olentoihin, joita pidämme erilaisina ja meitä alempiarvoisina. Todellisuuden ongelmien käsittely on fantasian lajityypille hyvin ominaista ja vieraassa kontekstissa esitettynä ilmiöitä on usein mahdollista tarkastella ilman lukijan niihin liittämää ennakko-oletuksia (Sinisalo 2004, 23). Johanna Sinisalo (mt., 24) vertaa tekniikkaa esineen valaisemiseen niin, ettei valo osu siihen suoraan edestäpäin vaan vinosti, jolloin ”ennen näkemättömät kohdat valaistuvat ja tutuiksi tulleet kohdat jäävät varjoon”. Tämä pakottaa katsojan näkemään kohteen uudella tavalla. (Mt., 24). *Kuura*-trilogiassa valokeilassa on ihmisen ja ei-inhimillisen eläimen suhde, mutta lukijan on mahdollista tarkastella osapuolia ilman historian ja kulttuurin käsitteille ”ihminen” ja ”eläin” määrittämää valta-asetelmaa. Todellisten eläinten hyväksikäyttö voi tuntua luonnolliselta ja itsestään selvältä osalta inhimillistä kulttuuria, kun taas fiktiivisessä maailmassa ihmissusien huono kohtelu saattaa vaikuttaa perusteettomalta ja julmalta.

Aaltola (2013b, 280) huomauttaa, että ihmisen käyttäessä valtaa eläimiin hän määrittelee samalla itsensä, ja valvonnan ja hallinnan avulla ihminen tekee itsestään voimallisen ja asettaa itsensä eläinkunnan yläpuolelle. Aaltola (mt., 282–283) käyttää käsitettä ”häirikköeläin” kirjoittaessaan eläimistä, jotka ”konkreettisesti rikkovat eläimille annetun alisteisen aseman ja siten tuovat eläimellisen toimijuuden esille”. Tällaiset eläimet, kuten Melvillen *Moby Dickin* ihmisiä uhmaava valas, kyseenalaistavat sekä ”eläimen” että ”ihmisen” kategoriat eivätkä alistu hallittaviksi ja luokiteltaviksi. Sen sijaan ne kutsuvat ihmistä antautumaan eläimellisyydelle ja ohjaavat katsomaan todellisuutta uudella tavalla. (Mt., 282–283.) Mielestäni käsite häirikköeläin sopii kuvaamaan myös *Kuura*-trilogian ihmissusia. Trilogian hukat edustavat ei-inhimillisiä eläimiä, mutta samalla ne näyttäytyvät eräänlaisina ihmisen supermutaatioina, joille mieleisin saalis on lajina niitä heikompi ihminen. Fyysisesti ne ovat ihmistä huomattavasti vahvempia ja horjuttavat voimakkaasti ihmisen asemaa luomakunnan kruunun ja ravintoketjun huippuna.

Mitä (kuviteltu) eläin kokee?

Tässä luvussa keskityn inhimillisten ja ei-inhimillisten eläinten suhteeseen ensisijaisesti kielen näkökulmasta. Käsitettä *mieli* käytän merkitsemään olennon tietoisuutta itsestään ja ympäristöstään, ajatuksia ja sellaisia muistoja ja tunteita, joista olento tulee itse tietoiseksi. Kuten olen edellä tuonut ilmi, *Kuura*-trilogian hukkia luonnehtivat ensisijaisesti näennäinen kontrolloimattomuus, vaistojen varassa toimiminen ja raakuus – ihmisen näkökulmasta katsottuna. Olennaista trilogian teoksia tarkastellessa onkin huomioida, milloin fokalisoijana toimii lykantropiaan sairastumaton ihminen ja milloin ihmis- tai susimuodossa oleva hukka.⁴ Avausosa *Kuurassa* ihmissuden mielensisäisistä tapahtumista saadaan tietää vain välillisesti, sillä minäkertojat Inka ja Aaron eivät koe hukkana olemista omakohtaisesti, vaan heidän tietonsa perustuvat toisten kertomaan ja siihen, mitä

⁴ Fokalisaation voidaan yksinkertaistetusti määritellä tarkoittavan tapaa, jolla fiktiivisiä hahmoja kerronnassa kuvataan (ks. Genette 1980, 189–190).

he itse näkevät. Gérard Genetten (1980, 189–190) fokalisaation tyyppejä hyödyntäen voidaan esittää minäkertojamuodon lisäksi *sisäisen fokalisaation* (*internal focalization*) käytön vaikuttavan samalla lukijan saamaan tietoon hukkien kokemuksista: kuten Inkalla ja Aaronilla, lukijalla ei ole tietoa siitä, mitä susimuodossa olevan hukan mielessä tapahtuu. Päähenkilöiden tapaan tietämys siis rajoittuu toisen käden tietoon. Toisaalta huomionarvoista on, että myös lykantropiaan sairastuneet kertovat omista kokemuksistaan vasta takaisin ihmismuotoon muututtuaan. Muutos susimuotoisen hukan mielestä ihmismieleksi muuttaa perustavanlaatuisesti käsityksiä susimuodossa koetuista ajatuksista ja tapahtumista: kuinka kuvailla ihmiskielellä jotakin sellaista, joka lähtökohtaisesti ei ole kielellistä? Asetelma rinnastuu laajempaan tieteelliseen keskusteluun siitä, voidaanko ei-inhimillisen olennon tietoisuutta edes kuvata ihmiskielen avulla (ks. esim. Karkulehto et al. 2019, 4–9).

Lars Bernaerts, Marco Caracciolo, Luc Herman ja Bart Vervaeck (2014, 69) esittävät, että ei-inhimillisen olennon käyttäminen kertojana voi haastaa sekä käsityksemme ihmisyydestä että taipumuksemme asettua fiktiivisen autobiografisen kertojan asemaan. Vaikka *Kuura*-trilogian ihmissusi on enemmän ihmisen ja ei-inhimillisen olennon hybridi kuin yksiselitteisesti ei-inhimillinen, tässä luvussa käsittelemäni *Ruskan* katkelma perustelee valintaa tarkastella hukkaa myös ei-inhimillisenä kertojana. Trilogian toisessa osassa *Kajossa* saadaan esimakua hukan kokemuksesta tartunnan saaneen Inkan näkökulmasta, kun hän oppii tietoisesti tavoittamaan hukan itsessään ja aktivoimaan viruksensa toisen ihmissuden avulla. Ensimmäinen varsinainen katsaus susimuotoisen ihmissuden mieleen tulee kuitenkin vasta *Ruskan* lopussa, kun Inka onnistuu tahdonalaisesti muuttumaan susimuotoonsa, mikä näkyy myös hänen tietoisuutensa muutoksena (R, 326–329). Noin kolmen sivun mittainen katkelma poikkeaa monella tapaa romaanin muista osista. Pohdin inhimillisten ja ei-inhimillisten eläinten välisen yhteisen kielen puuttumisen merkitystä nimenomaan tämän katkelman avulla, sillä se nousee yhdeksi romaanin avainkohdista sekä kokonaistulkinnan että valitsemani näkökulman kannalta.

Ensinnäkin katkelman virkkeiden alusta puuttuvat isot alkukirjaimet ja kerronnan aikamuoto on preesens, vaikka muutoin trilogiassa tapahtumista kerrotaan imperfektissä. Katkelman tyyli on samaan tapaan tajunnanvirtamaista kuin aiemmissa osissa kertojan ajattelua ilmaisevissa kohdissa. Esimerkiksi *Kajossa* Inka puhuttelee ajatuksissaan vielä syntymätöntä lastaan seuraavasti: *"Ei hätää, sulla ei ole mitään hätää, sä olet täydellinen, sä olet ehjä, mä suojelen sua, sä olet mun, mun oma, mä en anna kenenkään tehdä sulle pahaa..."* (*Kajo*, 281, kurssiivi alkuperäinen). Myös *Ruskan* katkelmassa käytetään runsaasti lauseiden ketjutusta pilkkujen avulla, kuten seuraavasta virkkeestä ilmenee:

minä annan teidän koskettaa jumaluutta, tätä hurmosta, jolla ei ole lakipistettä, vaan joka on kuin täydellinen kaaos, minun kaaokseni, eikä surua ole, se on häilyvä jälki jostain, joka kerran oli, mutta ei ole enää. (R, 327.)

Vaikka *Ruskan* katkelmaa ei ole kursivoitu, tajunnanvirtamaisuus synnyttää vaikutelman hukan ajatusten jäljittamisestä sellaisenaan, ja vaikutelmaa tukee ennestään samankaltaisen ketjutustyylin ilmeneminen muualla teoksissa nimenomaan päähenkilökertojan ajatuksia kuvattaessa. Tajunnanvirtatekniikalle onkin ominaista pyrkiä esittämään esimerkiksi yksilön ajatuksia ja aistimuksia mahdollisimman välittömästi ja karsimattomasti (Hosiaislouma 2016, 902). *Ruskan* katkelman kertoja on muiden osien tapaan minäkertoja, mutta katkelmaa voidaan tulkita sen muuhun kerrontaan verrattuna poikkeuksellisen tyylin perusteella ikään kuin suorana esityksenä hukan ajatuksista eikä jälkikäteen kerrottuna ja näin mahdollisesti muuttuneena. Lisäksi tajunnanvirtamaiseen kuvaukseen yhdistyy yleinen mielikuva, jonka mukaan eläin ”elää hetkessä”.

Myös oikeinkirjoituksen normien rikkominen romaanissa, jossa niitä muuten isojen alkukirjainten osalta noudatetaan, tekee katkelmasta erityisen silmiinpistävän. Ihmisen ja muiden eläinten erottavana tekijänä on pitkään pidetty kieltä, ja kielellisen ilmaisun puute on usein mielletty merkiksi myös muiden kognitiivisten kykyjen puutteesta, millä osaltaan on pyritty oikeuttamaan eläimiin kohdistuvaa sortoa (Aaltola 2013a, 16–19; Rojola 2014, 151). Ei-inhimillisen eläimen – tai *Ruskan* tapauksessa susimuotoisen ihmissuden – ajatusmaailman kuvaaminen ihmiskielellä kirjoitetussa romaanissa on lähtökohtaisesti antroposentrismi eli ihmiskeskeisyys.⁵ Eräs mahdollinen tulkinta oikeinkirjoitussääntöjen rikkomiselle olisi eläimen alemmuuden korostaminen ihmisen kognitiivisiin kykyihin verrattuna: eläimellä ei ole tietoa ihmiskielen kieliopista, joten antropomorfisesti eläin voitaisiin rinnastaa oikeinkirjoitussääntöjä hallitsemattomaan kielenkäyttäjään. Tämä tulkinta ei kuitenkaan vaikuta sopivan yhteen trilogian teemaksi tulkitsemani lajien eriarvoisen kohtelun kyseenalaistamisen kanssa. Väitänkin, että oikeinkirjoituksen normeista poikkeaminen korostaa kielen tasolla vain eroa inhimillisten ja ei-inhimillisten olentojen käyttämän kielen välillä: eläimen ei tarvitse taipua ihmisten keksimiin sääntöihin, vaan se voi ilmaista omalla tavallaan ja tulla silti ymmärretyksi. Tätä voidaan pitää jälleen yhtenä yrityksenä purkaa eri lajien välistä arvoasetelmaa.

Toinen merkittävä ero romaanin muihin osiin näkyy käsitteellistämisessä. Inkan ottaessa suden muodon tekstin minäkertoja ei enää esimerkiksi käytä veljestään Tuukasta tämän lempinimeä Duke vaan kutsuu tätä ”*veljeksi*” (kursiivi alkuperäinen) sekä viittaa miespuolisiin henkilöihin termillä ”*uros*” ja odottamaansa lapseen sanan lapsi sijaan ”*pentuna*” tai nimellä ”*tumtum*” (kursiivi alkuperäinen) (R, 326–329). Käsitteellistäminen ja nimeäminen on ihmiselle ominainen tapa käyttää kieltä, ja kertojan käyttämän sanaston muuttuminen kiinnittää huomion itse käsitteisiin. Hukan käyttämät käsitteet perustuvat annettujen nimien sijaan kokijan aistihavaintoihin tai suhteeseen sen havaitsemiin olentoihin: ”*tumtum*” saa nimensä emon kuulemista sydämenlyönneistä, ja Tuukka ja Inkalle läheiseksi tullut Niki hahmottuvat hukalle ”*veljenä*” ja ”*kumppanina*” (R, 326–327). Sen sijaan, että hukan mielessä toiset olennot jäisivät vaille nimiä, ne nimetään uudelleen, ja isojen

⁵ Tämä ei kuitenkaan tarkoita itse ei-inhimillisen eläimen sivuuttamista, sillä esimerkiksi ei-inhimillisen kertojan käyttäminen voi horjuttaa antroposentrismiä tarkastelutapaa ja korostaa ihmisen ja muiden eläinten jaettuina ominaisuuksia (Bernaerts et al. 2004, 74).

alkukirjainten sijaan nimien merkitsemiseen käytetään kursiiivia. Tässä korostuu ihmissuden hybridinen olemus: ihmiselle ominainen taipumus nimetä säilyy, mutta abstraktien, sellaisenaan mitään tarkoittamattomien, käsitteiden sijaan nimet perustuvat välittömään kokemukseen. Käänteentekevä kohta katemassassa tulee, kun Inka tunnistaa annetun nimensä veljensä sanomana. Aluksi nimen kuuleminen herättää hukassa epämuakavan tunteen, kuin ”neulan pisto paksulla nahalla”, mutta pian Inka alkaa saada kiinni sekä veljensä että omasta nimestään: ”[V]eljellä on nimi, se on... d... d... du...” (R, 328). Annetun nimen muistaminen liittyy kiinteästi Inkan inhimillisen tietoisuuden palautumiseen: sudeksi muuttumisen jälkeen hän menettää hetkeksi otteen ihmisyydestään, mutta veljensä nimen löytämisen jälkeen hän pystyy kontrolloimaan toimiaan. Annettu nimi vaikuttaa aktivoivan hukan eksplisiittisessä muistissa sellaisen alueen, joka pitää sisällään ihmismuodossa koettuja muistoja, kuten Inkan veljelleen esittämän pyynnön pysyä hänen rinnallaan (R, 328). Suden hahmossa Inka ei saa kiinni siitä, miksi hän tuntee toimivansa oikein, kun hän ei impulssiensa vastaisesti pure veljeään tai muita ihmisiä. Muistaminen kuitenkin auttaa hukkaa pitämään kiinni ensisijaisesti inhimilliseksi mielletystä ja inhimillisen kasvatuksen myötä kehittyneestä oikeudentunnosta, joka ohjaa hukkaa käyttäytymään vaistojensa vastaisesti ja pidättäytymään tappamisesta.

Tyylin ja käsitteellistämisen lisäksi katkelma eroaa merkittävästi romaanin muista osista erityisesti näkökulman perusteella. Kuten aiemmin mainitsin, katkelmassa kuvataan ihmissuden täydellisen muutoksen jälkeistä tietoisuutta ensimmäistä kertaa yksilön ensimmäisen persoonan näkökulmasta. Bernaerts et al. (2004, 69) väittävät artikkelissaan, että ei-inhimillistä kerrontaa on täsmällisempää tarkastella empatian ja vieraannuttamisen (*defamiliarization*) yhdistelmänä kuin esimerkiksi pelkkänä outouttamisena (*estrangement*).⁶ Ei-inhimillinen kertoja saa lukijan siis projisoimaan itseensä inhimillistä kokemusta, tarkastelemaan maailmaa toisenlaisen olennon näkökulmasta ja tuntemaan empatiaa sellaista olentoa kohtaan, johon ei odottaisi voivansa samaistua. Samalla lukija joutuu kuitenkin tunnustamaan ei-inhimillisen kertojan vierauden, mikä voi saada hänet kyseenalaistamaan omia käsityksiään inhimillisestä elämästä ja tietoisuudesta. Ei-inhimillistä kertojaa onkin usein käytetty eettisten ongelmien korostamiseen tekstissä, sillä näkökulma usein paljastaa ne ongelmalliset tavat, joilla ihminen suhtautuu ympäristöönsä ja muihin eläimiin. (Mt., 69–70; 73–74.) Ajatusta on mielekästä soveltaa myös *Ruskan* katkelman tulkintaan: katkelmassa kertojana on susimuodossaan oleva ja täten ei-inhimilliseen eläimeen rinnastuva ihmissusi, jolloin kyseessä voidaan tulkita olevan vieraannuttaminen, mutta lukijalle avautuu mahdollisuus ensimmäistä kertaa ymmärtää hukan toimia ja näin ollen jopa samaistua siihen. Samalla korostuu hukan rooli yksilöllisenä, kokevana ja tuntevana olentona, joka yrittää tulkita ympärillään olevien ihmisten toimintaa eikä ymmärrä ihmisissä aiheuttamaansa kauhua. Hukka ihmettelee, kun ihmiset peräännyvät peloissaan sen luota (R, 327), eikä se vaikuta ymmärtävän ihmisten syömisen johtavan näiden pelastumisen sijaan kuolemaan. Ihmissusi janoaa verta mutta ei

⁶ Kirjoittajat käyttävät tässä yhteydessä eri käsitteitä näistä kahdesta mekanismista, joten vaikka *estrangement* kääntyisi yhtä hyvin vieraannuttamiseksi, käytän siitä käsitettä outouttaminen erona vieraannuttamiseen.

näyttäytyä enää yksiselitteisen pahana vaan olentona, joka toimii sekä vaistojensa että oman kokemusmaailmansa pohjalta. Kohtaus rinnastuu ihmisen ja luonnonvaraisten eläinten kohtaamisiin: eläin ei haasta ihmistä pahantahtoisuuttaan vaan luontonsa – todellisten eläinten kyseessä ollessa yleensä pelon – ohjailemana. Kohtauksen voidaankin tulkita kysyvän, mikä oikeuttaa ihmisen järjestelmällisen väkivallan lajilleen ominaisesti toimivia olentoja kohtaan.

Kertojan vaihtuminen inhimillisestä ei-inhimilliseksi vaikuttaa merkittävästi käsitykseen ihmissuden väkivaltaisen käytöksen syistä. Trilogian aiemmissa osissa lykantropiaan sairastuneet ovat järjestäen viitanneet tappamisen haluun kauhistuttavana mutta huumaavana kokemuksena: esimerkiksi *Kuurassa* ihmissusi Matleena kertoo poikaystävälleen Aaronille halunneensa susimuodossa ollessaan syömisen lisäksi niellä tämän ja ”piehtaroida siinä mitä jäljelle jää” (*Kuura*, 342). Matleenan kertomana syntyy vaikutelma olennota, joka tappaa tappamisen ilosta. Oleellista on, että kertoessaan kokemuksistaan Matleena on susimuodon sijaan ihmismuodossaan, jolloin kokemusta värittävät mahdollisesti inhimilliset ennakkokäsitykset ei-inhimillisen olennon tietoisuudesta ja toiminnasta. Inkan kokemana tuodaan kuitenkin ensimmäistä kertaa ilmi, mikä tappamisen halun synnyttää ja mihin hukka sillä pyrkii. Ihmisiä havainnoidessaan susi-Inka huomaa siihen kohdistuvan pelon ja toteaa mielessään, että ”he voivat tulla osaksi minua, ettei heidän tarvitse enää pelätä ja tuntea pahaa” (R, 327). Se, minkä sekä tavalliset ihmiset että ihmismuodossaan olevat ihmissudet ovat aiemmin tulkinneet verenhimoksi, osoittautuukin yllättäen jopa empaattiseksi ajatteluksi: ihmissusi pitää itseään ihmisiä parempana olentona, johon ihmiset voivat ”liittyä” ja vapautua tuskistaan (mt., 327). Hukan tavassa ajatella on lähes julistuksellinen sävy, ja ihmissusi näyttäytyy jopa eräänlaisena jumalhahmona, joka kokee oikeudekseen ja samalla velvollisuudekseen auttaa sitä heikompia ihmisiä.

Susihahmoisen hukan tapa ajatella herättää myös kysymyksen mahdollisesta fokalisointitavan muutoksesta, sillä hukka kuvailee ihmisiä kuin tietäen, mitä nämä ajattelevat. Hukka esimerkiksi toteaa, että ihmiset ”tietävät olevansa pieniä” ja että nämä ”jumaloivat” ihmissutta (R, 327). Toisaalta hukan ihmisistä tekemien tulkintojen luotettavuus kyseenalaistuu, sillä vaikka se hajuaistinsa avulla pystyy aistimaan ihmisten pelon, ihmisten perääntyminen ja ”mustalla kepillä” (R, 327) eli todennäköisesti aseella osoittelu synnyttävät vaikutelman ennemmin pelosta kumpuavasta vihasta kuin ihailusta. Ihmissuden fokalisoimana korostuu ihmisen ja ei-inhimillisen eläimen välisen kommunikaation hankaluus: yhteisen kielen puuttuessa yksilön tulkinnat toisesta olennota vaikuttavat voimakkaasti siihen, miten tämän toimintaa ymmärretään ja miten siihen reagoidaan. Hukka ei pysty käsittämään, miksi ihmiset eivät halua sen ”muuttavan heitä paremmiksi” (R, 329), mutta kun se laskeuduttuaan polvilleen huomaa ihmisten rentoutuvan, se kokee toimineensa oikein.

Selityksen hukan mielessä saa myös ihmissuden pakonomainen himo saalistaa ja tappaa sille läheisimmät ihmiset, kun susimuotoisen Inkan huomio kiinnittyy Tuukkaan ja Nikiin:

joukosta erottuu muutakin. niin kuin *tumtum*, tämäkin veri on minun vertani, siinä on pala minua, mutta joka jostain syystä ei ole minussa, on tapahtunut virhe, joka minun täytyy korjata, tehdä paremmaksi. [...] hänen takanaan on toisia, katson heitäkin ja poimin joukosta *kumppanin*, hän on minun, olen valinnut hänet jo aikaisemmin, olen varma siitä, sillä erotan tuoksuni hänestä, olen merkinnyt hänet omakseni. järjestys on selvä. aivan kuten *veljeni*, *kumppaninkin* paikka on minussa ja he ansaitsevat päästä osaksi parempaa ennen ketään muuta. [...] vedän hänen tuoksuaan keuhkoihini, vereni alkaa juosta kuumana halusta ja silmäni pyörähtävät. sylki täyttää suun ja avaan kitani nälästäni häneen. hän on taivaallinen. haluan hänet. on pakko saada hänet. (R, 327, kurssiivit alkuperäiset.)

Hukka ilmentää tunnetta, joka on merkittävällä tavalla sekä ihmiselle että monille muille eläimille tyypillinen: se tuntee vahvaa tarvetta olla lähellä sille tärkeimpiä olentoja, ja Nikiä kohtaan se tuntee vetovoimaa, jossa on todellisen nälän lisäksi vahva seksuaalinen lataus. Tuukan susi-Inka tunnistaa sukulaiseksi veren hajun perusteella, mutta sidettä Nikiin sen sijaan selittää kiintymys, jota hän miestä kohtaan tuntee. Rojolan (2014, 148) mukaan antropomorfismi ja zoomorfismi muodostavat yhdessä alueen, jonka sisällä ihmisillä ja eläimillä on yhteisiä ominaisuuksia, ja edellä lainatussa kohtauksessa on mielestäni kyse juuri tästä: merkitystä ei ole enää sillä, ovatko hukan tuntemukset inhimillistä vai ei-inhimillistä alkuperää, sillä ne ovat monien eläinlajien piirissä tunnistettavia ja siten yhdessä jaettuina. Vaikka ihmissuden kiintymyksen osoituksen yleisin lopputulos eli ihmisen kuolema ei ole tavoiteltava ja hyväksyttävä, katkelmassa tuodaan inhimillistämisen eli tässä inhimillisen kielen avulla ilmi, että ei-inhimillisessäkin muodossa ollessaan ihmissusi kykenee tuntemaan kiintymystä ja pyrkii rakkaidensa lähelle. Väitän, että tämänkaltaiset kuvaukset kutsuvat pohtimaan ihmisen suhdetta todellisiin eläimiin. Aaltola (2013b, 284) kirjoittaa ”villiintymisestä”, jolla voidaan tarkoittaa sekä eläimen näkökulman ottamista että ihmisen oman ”eläimellisyyden” eli esimerkiksi aistimaailman, ruumiillisuuden ja kokemuksellisuuden löytämistä, mikä voi auttaa tuntemaan empatiaa toista eläintä kohtaan. Parhaimmillaan ihmisen ja muiden eläinten samankaltaisuuden tunnistaminen voi johtaa eläinten parempaan kohteluun (ks. esim. Rojola 2014, 146).

Posthumanistisesta näkökulmasta ihmisen ja muiden eläinten suhdetta tarkastellessaan Soper (2012, 370–372) nostaa esiin ajatuksen ihmisen erityisyydestä, jolla hän ei kuitenkaan tarkoita ihmisen ylivertaisuutta muihin lajeihin nähden. Soperin mukaan jakoa ihmiseen ja eläimeen ei tule kokonaan häivyttää, sillä ihminen on lajina ainoa, joka pystyy ulottamaan moraalisen ajattelunsa muihin eläimiin. Jos ihmistä ei pidetä millään tavalla erityisenä olentona muihin eläimiin verrattuna, katoaa myös ihmisen moraalinen vastuu niitä kohtaan. Näin ollen ihmisen ja muiden eläinten välistä epätasa-arvoa ei voitaisi enää moraaliin perustuen kritisoida. (Mt., 370–372.) Tästä näkökulmasta ihmisen erityisyyden voidaan siis mieltää mahdollistavan aiemmin käsittelemäni empatia toisia eläimiä kohtaan. Tässä tulee mukaan ihmissuden merkitys hybridinä, joka siis toisaalta edustaa ei-inhimillistä eläintä ja toisaalta näyttäytyy yhtä tietoisena ja

tuntevana olentona kuin ihminen. Esimerkiksi susi-Inka pystyy tunnistamaan ja sanallistamaan sellaisia kompleksisia tunteita kuin huoli ja ylpeys, joita ei-inhimilliseen kokemusmaailmaan harvoin liitetään. Tulkitsen, että kohtauksessa eräänlaisella äärimmäisellä inhimillistämällä itse asiassa korostetaan lajien yksilöllistä arvokkuutta ja keskinäistä tasa-arvoa: toisaalta hukan jälkeläistään ja ”veljeä” kohtaan tuntema kiintymys muistuttaa lukijaa siitä, että jaamme ei-inhimillisten eläinten kanssa paljon muutakin kuin suuren osan geeneistämme, ja toisaalta vaaditaan juuri ihmislukija ymmärtämään oma erityinen kykynsä samaistua muihin eläimiin ja ideaalitulanteessa toimimaan niiden hyvinvoinnin edistämiseksi.

Lopuksi: Ihmissusi kategorisointien murtajana

Sekä kirjallisuuden ihmissudet että todelliset sudet ovat olleet vainottuja olentoja, ja suttu on historiallisesti käytetty kuvastamaan sellaisia ihmisyyteenkin kuuluvia negatiivisina pidettyjä ominaisuuksia, joita rationaalisella ja älykkäällä ihmisellä ei ole haluttu ajatella olevan. *Kuuran* ihmissusien voidaan tulkita edustavan sekä susia että laajemmassa merkityksessä mitä tahansa sorrettua lajia tai ryhmää, jossa sortaja kieltäytyy näkemästä samanlaisia piirteitä kuin hänessä itsessään, jotta hän pystyy suhtautumaan vallankäyttönsä oikeutettuna. Trilogian ihmissudet ovat kuitenkin voimakkaita hybridejä ja häirikköeläimiä, jotka eivät alistu niille määrättyyn asemaan vaan nousevat väkivaltaisesti ja ehdottomasti uhmaamaan ihmistä. Aaltola (2013b, 285) tarttuu Giorgio Agamben (1995) väitteeseen, jonka mukaan ihmissudet ovat varoittava esimerkki ihmisen ja eläimen kategorioiden häivyttämisestä, ja esittää ihmissuden päinvastoin olevan ”myönteinen hahmo”, joka ohjaa ihmisen hylkäämään valta-asetelmat ja ”tulemaan jälleen villiksi”. Pohjimmiltaan ihmissuden hahmo kuvastaa Aaltolan mukaan ihmiskeskeisyyden ytimessä olevaa valtaa ja pelkoa sen menettämisestä. (Mt., 285.) Kysymys vallasta on olennaisessa osassa myös *Kuura*-trilogiassa: ihmissudet nähdään toisina ja eläiminä, jotka koetaan pitkälti samalla tavalla häiriönä ihmisille kuin todelliset sudet. Valtataistelua käydään myös hukan omassa mielessä susimuodossa olevan päähenkilön Inkan vastustaessa pakottavaa tarvettaan repiä kappaleiksi oma veljensä, jota kohtaan hän tuntee valtavaa rakkautta, mikä osaltaan korostaa ihmissuden hahmon dynaamista ja ristiriitaistakin ihmisen–ei-inhimillinen eläin -suhdetta.

Olen tässä artikkelissa tulkinut *Kuura*-trilogian ja erityisesti sen päätösoosan *Ruskan* kyseenalaistavan ihmisen ja ei-inhimillisten eläinten jakoa ja kritisoivan ei-inhimillisten eläinten alistamista, mutta tiedostan, että myös vaihtoehtoiset tulkinnat ovat mahdollisia. Esimerkiksi *Ruskan* keskeisimmäksi nostamani kohtauksen lopussa ihmissuden kuvaillaan fyysisesti ”laskeutuvan alas korkeudestaan” ja ”kumartavan päätään”, jolloin se havaitsee ihmisten ympärillään rentoutuvan ja pystyvän paremmin suhtautumaan ”heidän tasollaan” olevaan eläimeen (R, 329). Kohtausta on mahdollista tulkita varsin sananmukaisesti ihmisen tasolle laskeutumisena ja ihmissuden alistumisena sekä inhimillisen tietoisuuden että konkreettisesti ihmisten valtaan, mutta aiempien havaintojeni ja tulkintojeni

pohjalta väitän kohtauksen kuvastavan ennemmin ihmissuden asettumista samanarvoiseksi ihmisen kanssa. Kohtauksen tulkintaan voidaan soveltaa Aaltolan (2013b, 284) mainitsemaa ajatusta ”villiintymisestä” ja eläimen kohtaamisesta ilman kaikkia ennakkoluuloja ja -tietoja, joita siihen on ulkopuolelta istutettu. Susihahmoisen Inkan ajatukset tukevat tätä päätelmää: ”[P]elon pilaantunut katku hälvenee, sen tilalle syntyy jotain uutta, jotain, jota en ole heistä vielä haistanut [...]. se on toivoa.” (R, 329.) Ei-inhimillisten olentojen kokemuksen kuvaaminen on aina väistämättä antroposentristä, mutta mielestäni osuvasti on myös esitetty kirjallisuuden tehtävänä olevan ei-inhimillisten eläinten todellisen kokemusmaailman kuvaamisen sijaan ihmisen omien merkitysten ja arvojen koettelu (ks. esim. Bernaerts et al. 2004, 76–77). Ihmiskeskeisen ajattelun ja ihmisen erityisyyden tunnustamisen ei tarvitse tarkoittaa samalla muiden lajien alentamista. Ihmissuden kaltaisten todellisuudesta etäännytettyjen olentojen tarkastelu saattaakin lukijan mahdollisesti pohtimaan, mitä oikeastaan tarkoittaa olla ihminen ja millaista vastuuta muita eläimiä kohtaan se tuo mukanaan.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

Pitkäkangas, Elina 2016. *Kuura*. Espoo: Myllylahti Oy.

Pitkäkangas, Elina 2017. *Kajo*. Espoo: Myllylahti Oy.

Pitkäkangas, Elina 2018. *Ruska*. Espoo: Myllylahti Oy.

Lähteet

Aaltola, Elisa (toim.) 2013a. Johdanto: Ihminen, eläin vai molemmat? *Johdatus eläinfilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus, 9–27.

Aaltola, Elisa (toim.) 2013b. Lopuksi: Kohti eläintä. *Johdatus eläinfilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus, 279–289.

Bernaerts, Lars, Caracciolo, Marco, Herman, Luc & Vervaeck Bart 2014. The Storied Lives of Non-Human Narrators. *Narrative* 22(1), 68–93.

DuBois, Thomas A. 2004. Writing of Women, Not Nations: The Development of a Feminist Agenda in the Novellas of Aino Kallas. *Scandinavian Studies* 76(2), 205–232.

Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewing. Oxford: Basil Blackwell.

Gutenberg, Andrea 2007. Shape-shifters from the Wilderness: Werewolves Roaming the Twentieth Century. *Genus: Gender in Modern Culture* 9, 149–180.

Hosiaislouma, Yrjö 2016. Tajunnanvirta. *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: BTJ Finland Oy, 902–903.

Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen, Karoliina Lummaa ja Essi Varis 2019. Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman. Striving for More Ethical Cohabitation. Sanna Karkulehto, Aino-Kaisa Koistinen ja Essi Varis (toim.), *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. New York: Routledge, 1–19.

- Kaveney, Roz 2012. Dark Fantasy and Paranormal Romance. Edward James & Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. New York: Cambridge University Press, 214–223.
- Laakso, Maria, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen 2011. Johdatus lasten- ja nuortenkirjallisuuden luontoon. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen (toim.), *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Tietolipas 235. Helsinki: SKS, 9–28.
- Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki 2008. Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (toim.), *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–28.
- Lehikoinen, Elli 2018. "Se ei olekaan pieni ihminen, vaan pieni eläin." Ihmisen lajin lukeminen kotimaisen nykykirjallisuuden lapsikuvauksissa. *Avain* 2/2018, 28–43.
- Lehtonen, J. V. 2019 (1933). *Ihmissusi kirjallisena aiheena*. Turku: Kustantamo Helmivyö.
- Lummaa, Karoliina & Lea Rojola 2014. Johdanto: Mitä posthumanismi on? Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 13–32.
- Matteuksen evankeliumi. *Raamattu* 1992 (KR92). Kirkon keskusrahasto 1992. [https://raamattu.fi/raamattu/KR38/MAT.7/Matteus-7.Viitattu 16.10.2019](https://raamattu.fi/raamattu/KR38/MAT.7/Matteus-7.Viitattu%2016.10.2019).
- Nummelin, Juri 2013. Ihmissuden historiaa. Juri Nummelin (toim.), *Kuun pimeä puoli: Suomalaisia ihmissusinovelleja*. Helsinki: Jalava, 7–15.
- Peltonen, Leena 1992. Hurjan inhimillinen peto. Ihmissusi kansaperinteessä ja kirjallisuudessa. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen (toim.), *Haamulinnan perillisiä: Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu, 209–242.
- Rojola, Lea 2014. Hänen olivat täytetyt linnut. Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 131–154.
- Sihvonen, Jukka 2014. Ihmiskuvia, eläimiä ja antropologisia koneita. Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 81–108.
- Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Näkemyksiä fantasiasta lajityyppinä. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BJT Kirjastopalvelu Oy, 11–31.
- Soper, Kate 2000 (1995). Nature, Friend and Foe. *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human*. Oxford: Blackwell, 71–118.
- Soper, Kate 2012. The Humanism in Posthumanism. *Comparative Critical Studies* 9:3, 365–378.
- Wilson, Natalie 2010. Civilized Vampires Versus Savage Werevolves: Race and Ethnicity in the Twilight Series. Melissa A Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawitz (eds.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 55–70.

Lukija fantastisuuden tulkitsijana Johanna Sinisalon Cthulhu-novellissa ”Me vakuutamme sinut”

Mikko Äijö

Fantastiset elementit ovat kiinteä osa spekulatiivista fiktiota ja joskus lukijan voi olla haastavaa tulkita niitä. Tässä artikkelissa käytän kognitiivisen narratologian tutkijan Jan Alberin (2010; 2016)¹ teoriaa lukijan kognitiivisista lukustrategioista, joiden avulla lukija pystyy tulkitsemaan ja luonnollistamaan fiktiivisten tekstien fantastisia elementtejä ja outoja kerrontatilanteita. Esitän tekstianalyttisin keinoin, miten lukija voi tulkita Johanna Sinisalon novellin ”Me vakuutamme sinut” (1993, jatkossa MVS) fantastisia kauhuelementtejä. Käsittelen myös sitä, miten kognitiiviset lukustrategiat vaikuttavat tulkintaan siitä, laajentaako novelli H. P. Lovecraftin luomaa universumia vai ei. Novelli julkaistiin ensimmäistä kertaa Boris Hurtan toimittamassa suomalaisia Cthulhu-kertomuksia sisältävässä novellikokoelmassa *Kultainen naamio* (1993), mutta itse käytän tätä artikkelia varten Johanna Sinisalon novellikokoelmaa *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita* (2005), joka myös sisältää kyseisen novellin. Sittemmin ”Me vakuutamme sinut” on sisällytetty myös Juri Nummelinin toimittamaan Cthulhu-novellikokoelmaan *Kirotun kirjan vartija* (2016).

Vaikka Sinisalon romaanituotantoa on tutkittu laajasti ja useista novelleistakin on tehty tutkimusta, novellia ”Me vakuutamme sinut” ei ole aiemmin käsitelty. Ylipäätään suomalaisia H. P. Lovecraftin pseudomytologiaan perustuvia Cthulhu-tarinoita ei ole aiemmin tutkittu. Lovecraft-tutkimusta on sen sijaan tehty runsaasti etenkin Yhdysvalloissa.

Fantastisten elementtien ja epäluonnollisuuden määrittäminen on monimutkaista. Lubomír Doleželin (1998, 115–116) mukaan epäluonnollisuus on jotain fyysisesti mahdotonta, mikä rikkoo meidän maailmamme tunnettuja fysiikan lakeja tai siinä vallitsevaa logiikkaa. Myös J. R. R. Tolkien (2010, 236) esittää fantastisuuden tai fantastisten elementtien olevan asioita, joita ”ei lainkaan löydy omasta maailmastamme tai joita ei yleisesti uskota löytyvän”. Käsittelemässäni novellissa ilmenevät fantastiset elementit ovat samalla kauhuelementtejä. On huomattava, että kauhuelementit eivät välttämättä ole fantastisia, eivätkä fantastiset elementit ole aina kauhuelementtejä: Fantasiakirjallisuus on täynnä yliluonnollisia olentoja, joilla ei ole mitään tekemistä kauhun kanssa. Kauhua voi tuottaa myös esimerkiksi Stephen Kingin luoma valtava, vesikauhuinen Cujo-koira, jossa ei ole mitään fantastista.

¹ Käytän tutkielmassani Laura Karttusen suomentamaa artikkelia ”Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä”, joka on suomennos Alberin artikkelista ”Impossible Storyworlds And What to Do with Them”. Karttusen suomennos on julkaistu Mari Hatavaran, Markku Lehtisen ja Pekka Tammen toimittamassa teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, 2010, 44–61. Alkuperäinen Alberin artikkeli on julkaistu lehdessä *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies*, 1:1, 2009, 79–96.

Yhdeksi fantasian ominaisuudeksi Tolkien esittää (2010, 236) ”pysäyttävän outouden”, joka voi herättää lukijassa levottomuutta, pahansuopuutta tai vastenmielisyyttä. Näenkin tällaisen pysäyttävyyden olevan olennainen osa yliluonnollisen kauhun kuvastoa. Alberin (2010, 45–47) mukaan loogisesti mahdoton epäluonnollisuus on lukijan kannalta vielä ”oudompaa ja häiritsevämpää” kuin fyysinen epäluonnollisuus, jolloin lukija tarvitsee kognitiivisia lukustrategioita tunteakseen fantastiset elementit mielekkäiksi. Koska sekä Tolkien että Alber korostavat sitä mahdollisuutta, että fantastiset elementit tuottavat lukijalle mielihyvän sijaan levottomuutta ja häiritsevän olotilan, kognitiiviset lukustrategiat voidaan nähdä lukijan työkaluna muuttaa lukijaa häiritsevät elementit mielekkäiksi.

Alber (2010, 44–45) esittää, että lukija pyrkii luonnollistamaan fantastisia elementtejä ja epäluonnollisia kerrontatilanteita todellisuudesta ja kaunokirjallisuudesta tuttujen skriptien avulla. Alkuperäisessä teoriassaan Alber linjaa näitä kognitiivisia lukustrategioita viisi: tapahtumien tulkitseminen mielensisäisiksi tiloiksi (*reading events as internal states*), temaattisen merkityksen korostaminen (*foregrounding the thematic*), allegorinen lukeminen (*reading allegorically*), skriptien yhdistäminen (*blending scripts*) ja kehysten rikastaminen (*frame enrichment*). Vuoden 2016 tutkimuksessaan Alber on kuitenkin laajentanut kognitiivisten lukustrategioiden listaansa: hän (2016, 47–54) esittelee aiempien lisäksi viisi uutta lukustrategiaa, joista yhden (zeniläinen lukutapa) hän on maininnut jo aiemmin, muttei ole sisällyttänyt sitä aiempaan teoriaansa. Alber (2016, 47–49) myös muokkaa skriptien yhdistämisen ja kehysten rikastamisen uudeksi kehysten yhdistämisen lukutavaksi (*blending frames*)² Uudet lisäykset kognitiivisten lukustrategioiden teoriaan ovat lajillistaminen (*generification*) satirisointi ja parodia (*satirization and parody*), tee se itse -lukutapa (*do it yourself*), yliluonnollisen maailman olettamisen (*positing a transcendental realm*) ja jo mainittu zeniläinen lukutapa (*The Zen way of reading*). Lukustrategioiden avulla lukijan voi olla mahdollista luonnollistaa ja tulkita fantastisia elementtejä ja epäluonnollisia kerrontatilanteita ja kokea ne sekä mahdollisina että mielekkäinä. Alber (2010, 45–50) kuitenkin korostaa näiden lukustrategioiden olevan vaihtoehtoja, joita lukija voi kokeilla kohdatessaan fiktiivisten maailmojen mahdottomuuksia.

Pidän osaa teoriasta päteväenä ja väitän, että sen avulla lukija pystyy tulkitsemaan Sinisalon novellin ”Me vakuutamme sinut” fantastisia kauhuelementtejä eri näkökulmista. Tämän novellin tulkitsemiseen relevanteimmat lukustrategiat ovat mielestäni henkilölistäminen (*subjectification*, oma suomennos), temaattinen lukutapa allegorinen lukutapa lajillistaminen ja zeniläinen lukutapa. Muita lukustrategioita en näe kohdoteoksen suhteen tarpeellisina: teos ei parodioi Lovecraftin olentoja; novelli ei sijoitu omaan yliluonnolliseen, taivaan tai helvetin kaltaiseen tilaan; eikä novelli rakennu niin, että lukija voisi päättää sille itselleen sopivimman lopun. Kehysten yhdistämisen lukutapa on sisällytettynä lajillistamisen lukutapaa, jota käsittelen myöhemmin. En kuitenkaan ole Alberin ja Tolkienin

² Suomennokset *kehysten yhdistäminen*, *lajillistaminen*, *satirisointi ja parodia*, *tee se itse -lukutapa* ja *yliluonnollisen maailman olettaminen* ovat omiani.

kanssa samaa mieltä siitä, että kaikki fantastiset elementit aiheuttaisivat lukijassa ensisijaisesti levottomuutta ja ahdistusta. Päinvastoin: itse ajattelen fantastiset elementit mielekkäinä ja lukijaa haastavina positiivisina ilmiöinä. ”Me vakuutamme sinut” on kuitenkin H. P. Lovecraftin pseudomytologiasta fantastisuutta ammentava kauhunovelli, jonka kauhu voi olla pysäyttävää. Seuraavassa luvussa käsittelen Lovecraftin Cthulhu-mytologiaa, eli sitä traditiota, jota kohdeteoskin edustaa.

Cthulhu-mytologia

Lovecraft kirjoitti viime vuosisadan alussa kymmeniä kauhukirjallisuutta ratkaisevasti kehittäneitä kauhunovelleja. Hän (2013, 20) ³ kuvaa tietynlaista yliluonnollista kauhukirjallisuutta ”kosmista pelkoa kuvaavaksi kirjallisuudeksi”, mutta ei kuitenkaan tässä yhteydessä kerro kirjoittavansa sellaista, vaikka yhteys onkin ilmeinen. David McWilliamin (2015, 531) mukaan Lovecraftin luoma kosminen kauhu haastaa ihmislähtöistä maailmankuvaa universumista ja uhkaa ajatusta maailmasta sellaisena, jollaisena me sen tunnemme. Lovecraftin luoman universumin lähtökohta on se, että sitä hallitsevat Suuret Muinaiset, hirviömäiset jumalat, jotka voisivat pyyhkäistä ihmiskunnan pois maailmankaikkeudesta milloin tahansa. Tätä Lovecraftin pseudomytologiaa on sittemmin alettu kutsua Cthulhu-mytologiaksi (*Cthulhu Mythos*) Lovecraftin tunnetuimman, lonkerokasvoisen muinaisen jumalan mukaan.

Runsaasti Lovecraftin tuotantoa tutkinut S. T. Joshi (2007, 97–98) on todennut, ettei Lovecraft käyttänyt universumistaan termiä *Cthulhu Mythos*, vaan sitä käytti ensimmäisen kerran Lovecraftin aikalainen ja seuraaja August Derleth, joka jatkoi ja kehitti kirjailijan universumia Lovecraftin kuoltua. Derleth kirjoitti satoja tarinoita ja muokkasi Lovecraftin universumia kristillisempään suuntaan, jota Lovecraft tuskin olisi hyväksynyt (mt. 97–98, 113–114). Joshi (mt. 99) esittää Cthulhu-mytologian olleen seurausta Lovecraftin syvimmistä filosofisista vakaumuksistaan. Hänen (mt. 99) mukaansa Cthulhu-mytologia kuvastaa Lovecraftin tiedostusta oman aikansa (1900-luvun alkupuolen) tiedon epävarmuudesta, ja samalla se on hienovarainen moite heitä kohtaan, jotka näkivät tämän epävarmuuden olevan syy palata herkkäuskoisiin ja vanhentuneisiin myytteihin uskonnosta. Näin ollen onkin selvää, ettei Lovecraft todennäköisesti olisi hyväksynyt Derlethin suuntausta, jossa muun muassa kristillinen hyvän ja pahan taistelu liitettiin kiinteäksi osaksi Lovecraftin luomaa maailmaa.

Sinisalon Cthulhu-novellin ”Me vakuutamme sinut” päähenkilö Elina ”Tapsa” Kansa on töissä mainostoimistossa ja hänen ankara pomonsa Pirkko Pihlaja palkkaa Elinan uudeksi työpariksi tuntemattoman Rolf ”Rolle” Vesikansan. Elina ja Rolf saavat yhteiseksi suureksi projektikseen uuden vakuutusyhtiö Anarin mainostusstrategian ja -kampanjan luomisen, joiden onnistuminen myös tuottaisi mainostoimistolle hyvät rahat. Valtava työprojekti pitäisi tehdä alle kahdessa viikossa ja tehtävä

³ Käytän tässä Juri Nummelinin suomennosta (2013) H. P. Lovecraftin esseestä ”Supernatural Horror in Literature” (1927), joka julkaistiin alun perin lehdessä *The Recluse*, ja sittemmin se on julkaistu useissa Lovecraftin tuotantoa sisältäneissä kokoelmissa.

osoittautuu hyvin haastavaksi, varsinkin kun Pirkko Pihlaja painostaa kaiken aikaa ja vakuutusyhtiön nimestäkään ei ole mainonnan kannalta mitään hyötyä. Tehtävä vaikuttaa mahdottomalta, kunnes Rolf keksii monien vakuutusyhtiöiden nimien perustuvan mytologioihin: ”Erityisesti Kalevala on kovasti edustettuna, jopa ryöstöviljelty. Ilmariset, Pohjolat, Sammot. Nimet edustaa suomalaisille jotain tosi kotimaista, jotain vahvaa ja vakaata ja pysyvää ja turvallista” (MVS, 161).

Ryhmä löytää sanakirjasta Anarin olevan saamenkielinen sana Inarille (MVS, 164) ja Rolf keksii, että he voisivat liittää nimen johonkin olemassa olevaan myyttiin ja luoda myytin pohjalta mahdollisimman uskottavan markkinointistrategian. (MVS, 165) Täksi myytiksi valikoituu H. P. Lovecraftin Cthulhu-pseudomytologia:

Lovecraft siis lanseerasi kokonaisen oman mytologian teoksissaan. Cthulhu ja kumppanit on tällaisia vanhoja muinaisia voimia. Se mikä on merkittävää, on tämän mythoksen sitkeys. Vaikka kuinka monet kirjailijat – jopa jotkut tunnetummatkin – on kirjoittaneet Cthulhu-aiheisia juttuja. Siinä tuntuu olevan jonkinlaista ikuista potkua. Koko mythos on alkanut elää omaa elämäänsä. Suomessakin tietyt piirit tuntee jo Cthulhu-kuviot, ja ennen kuin Anarin lanseeraus on ohi, niin koko Suomen kansa tietää systeemin. (MVS, 167.)

Rolf perustelea valintaa vertaamalla Lovecraftin novellien teemoja 1900-luvun alun Eurooppaan, jolloin Eurooppa oli murroksessa.

Eli järjestynyt, selkeä, yksinkertainen maailma muuttuikin yhtäkkiä kaaosmaiseksi ja käsittämättömäksi. Lovecraft heijasti jutuissaan sen hetken perimmäisiä pelkoja. Universumi onkin erilainen kuin olemme luulleet ja se on sitä erikoislaatuksella, pahansuovalla tavalla. Cthulhu-mythos on reaktio epävarmoihin aikoihin. (MVS, 168.)

Rolfin toteamus Cthulhu-mythoksen olevan reaktio epävarmoihin aikoihin on perustelu sille, miksi se olisi hyvä lähtökohta 1990-luvun alun Suomen vakuutusyhtiön mainokseksi. Tulkitsen perustelun viittaavan Suomen 1990-luvun vakavaan lamaan, joka oli vahvasti läsnä novellin alkuperäisenä julkaisuvuonna 1993. Myös aiempi maininta H. P. Lovecraftin luoman maailman laajentamisesta pitää paikkansa: esimerkiksi kirjailija Jess Nevins (2013) on todennut, että Lovecraftin luoma maailma oli ensimmäinen, jota kuka tahansa kirjailija oli tervetullut muokkaamaan ja laajentamaan. Nummelin (2013, 5–6) lisää tähän myös muun populaarikulttuurin: Lovecraftin pseudomytologia on näkyvillä monin muodoin esimerkiksi musiikissa, elokuvissa ja video- ja roolipeleissä.

Musiikissa Lovecraftin tuotanto on näkynyt pitkään varsinkin raskaamman rockmusiikin alalla, kun tunnetuimmista yhtyeistä esimerkiksi Metallica on tehnyt kappaleet ”The Call of Ktulu” (1984) ja ”The Thing That Should Not Be” (1986), joista ensimmäinen on instrumentaalikappale, mutta jälkimmäinen sisältää runsaasti Lovecraftin tuotantoon viittaavaa lyriikkaa. Lovecraftin teoksista on myös tehty lukuisia elokuva-adaptaatioita useilla vuosikymmenillä, esimerkiksi *The Dunwich*

Horror (Daniel Haller, 1970), *Necronomicon* (Brian Yuzna, Christophe Ganz, Shusuke Kaneko, 1993) ja *The Call of Cthulhu* (Andrew Leman, 2005). Lovecraft-adaptaatiot ovat populaarikulttuurissa ja Hollywoodissa edelleen ajankohtaisia, sillä ensi vuonna ilmestyy myös Lovecraftin samannimiseen novelliin perustuva elokuva *Color Out of Space* (Richard Stanley, 2020), jota tähdittää muun muassa Nicholas Cage. Roolipelien saralla Cthulhu-mytologiasta suurinta suosiota on nauttinut peliyhtiö Chaosiumin vuonna 1981 alkanut roolipelisarja *Call of Cthulhu*, jonka uusin osa on vuodelta 2014. Myös lukuisia videopeliadaptaatioita on Cthulhu-mytologiasta tehty – näistä viimeisimpänä tänä vuonna julkaistu konsoli- ja pc-peli *Call of Cthulhu* (Chaosium, 2019). On myös selvää, miten laajasti (erityisesti länsimaisen) spekulatiivisen fiktion nykykuvastossa – niin pelien, tv-sarjojen, elokuvien kuin kirjojenkin saroilla – on viittauksia Lovecraftin kauhukuvastoon ja mysteereihin, vaikka niitä ei mainittaisi lainkaan.

Useiden kauhukirjailijoiden tiedetään (Nummelin 2013, 6) kirjoittaneen myös Lovecraftin *tekstuaalista aktuaalista maailmaa*⁴ laajentavia novelleja. Kyseessä on siis Marie-Laure Ryanin (2013, 363) esittämä lumipalloefekti: joskus jostakin teoksesta tai teossarjasta tulee niin suosittu, että muut taiteilijat (mediasta riippumatta) alkavat tehdä sille jatko-osia ja fanifiktiota. Lovecraftin Cthulhu-pseudomytologialle on käynyt samalla tavalla kuin esimerkiksi Ryanin mainitsemille *Harry Potterille* ja *Taru sormusten herrasta* -kirjasarjoille. Ensimmäinen Lovecraftin universumia laajentanut kirjailija oli jo aiemmin mainittu August Derleth, ja pian monet muut heidän aikalaisensa jatkoivat työtä. Uusi Lovecraft-buumi nousi jälleen 1970- ja 1980-lukujen aikana, jolloin lukuisat kirjailijat ja elokuvantekijät saivat uuden innostuksen Lovecraftin ja hänen seuraajiensa tuotannosta. Toisin kuin J. K. Rowling ja J. R. R. Tolkien, Lovecraft oli elinaikaan varsin tuntematon ja aliarvostettu pulp-kirjailija, jonka suosio nousi nykyiseen mittaansa vasta kymmeniä vuosia hänen kuolemansa jälkeen.

Elina ottaa enemmän selvää Cthulhu-mytologiasta ja näkee yöllä unen, jonka seuraavana päivänä kirjoittaa ylös. Siinä ensimmäisen persoonan kertoja kertoo kokemuksestaan Inarinjärven tunnetuimmalla uhripaikalla, Ukolla, jossa hän paikallisen oppaan kanssa löytävät muinaisen käärön, jonka varastaminen johtaa lopulta Cthulhun nousemiseen Inarinjärvestä. Unessa Elina jatkaa miettimistä ja alkaakin yhdistää saamelaisten ja Lovecraftin mytologioita toisiinsa:

Uponneet kaupungit... Suuret Muinaiset merenpohjassa... ja Lovecraft, joka on jonkin salaperäisen innoituksen kautta saanut tietää pohjoisen vanhoista jumalista, niistä kaikkein vanhimmista, ja on Anarin jumalille pyhittänyt teoksensa, joista tähän päivään asti on luultu niiden olevan mielikuvitusta. (MVS, 179, alkuperäinen kursivointi)

⁴ Tekstuaalisella aktuaalisella maailmalla tarkoitan jatkossa maailmaa tai universumia, johon teos tai maailmaa laajentavat teokset sijoittuvat. Marie-Laure Ryanin (1991, 555) teorian mukaan fiktiota käsitellessä on olemassa kolme mahdollista maailmaa: aktuaalinen maailma, tekstuaalinen aktuaalinen maailma (*textual actual world*) ja tekstuaalinen referenssimaailma (*textual reference world*).

Elinan kirjoittamasta unesta tulee mainoskampanjan pohja: he suunnittelevat Cthulhu-mytologiaan vetoavat hyytävät mainoskuvat ja sloganit ja kampanja hyväksytään Anarilla. He alkavat levittää huhuja mahdollisista Cthulhu-liitoksista kansanperinteeseen, mihin media tarttuu myös: kohta puolet Suomesta alkaa uskoa mahdollisuuteen sen todellisuudesta. Novelli siis käsittelee Cthulhu-mytologiaa sijoittamalla se 1900-luvun lopun Suomeen mainosprojektin inspiraation lähteeksi. Tulen seuraavissa luvuissa osoittamaan, miten lukija voi tulkita novellin outouksia ja miten lukustrategiat vaikuttavat tulkintaan siitä, laajentaako ”Me vakuutamme sinut” Lovecraftin luomaan maailmaan vai ei.

Fantastisten elementtien henkilölistäminen

Novellin fantastisiksi tulkittavat kauhuelementit ovat Elinan unen Inarinjärvestä nouseva Cthulhu sekä Rolfin tietokoneen ruudulle ilmestynyt Nyarlathotep. Näistä ensimmäinen on luonnollisesti tulkittava Alberin lukustrategioiden mukaisesti henkilön mielensisäiseksi tilaksi. Alberin (2010, 48) mukaan ”jotkin epäluonnolliset elementit selittyvät sillä, että ne esiintyvät vain henkilön unissa, fantasioissa tai harhoissa.” Hän (2016, 51) on kehittänyt tälle lukustrategialle uuden termin *subjectification*, jonka käännän henkilölistämiseksi. Alber (2016, 51) esittää henkilölistämisen olevan ainoa lukutapa, joka todella luonnollistaa jonkin mahdottoman täysin mahdolliseksi. Lukijalle tehdään selväksi muun muassa kursivoidulla typografialla, että Elina kirjoittaa Cthulhu-tarinan näkemänsä unen pohjalta.

Varsinaiset tekstuaalisen aktuaalisen maailman kauhuelementit alkavat ilmetä silloin, kun Elina alkaa epäillä, että Rolfilla ja Pirkolla on jokin yhteinen salaisuus, jota he eivät halua paljastaa Elinalle. Elina jää työpäivänsä jälkeen työpaikalleen yksin ja murtautuu Rolfin tietokoneelle. Tietokoneelta hän löytää Anar-projektin kansioita ja niistä erilaisia alatiedostoja, muun muassa hyvin valokuvamaisia ilmoituskuvia Lovecraftin jumalista. Eräs kansio on lukittu salasanalla, joksi Elina arvaa oikein ”CTHULHU”. Kansiossa on aakkosjärjestyksessä dokumentteja, jotka on nimetty Lovecraftin jumalten mukaan: ”Azathoth. Cthulhu. Hastur. Nyarlathotep. Shub-Niggurath. Tsathoggua. Yog-Sothoth... Aloin voida epämääräisesti pahoin” (MVS, 210). Elina avaa dokumentin ”Nyarlathotep”, jonka jälkeen ruutuun ilmestyy ”hirvittävällä tavalla Rollen näköinen”, elävä Suuri Muinainen.

Dokumentti nimeltä Nyarlathotep kasvoi ruudulle silmieni eteen. Tai se oikeastaan ei kasvanut. Se mateli, se ryömi ruudun reunoilta kohti keskustaa, limaisena mustana massana, joka sykki ja värähteli, ja joka kasvatti ellottavalla tavalla itselleen jäseniä jotka olisivat voineet olla ikeniä tai otsia tai karmeita raajoja, ennen kuin ne sulautuivat taas hyllyvään kasvottomuuteen, tervan laukka ruutuun leviävään kuohaa, joka oli yötä ja ulisevaa myrskyä... (MVS, 210.)

Nyarlathotep, joka oli Lovecraftin mukaan jumalten lähetti, kauhea ja kasvoton. Nyarlathotep katsoi minua suoraan silmiin jokaisella

täysvärinäytön 16,7 miljoonalla värisävyllä maalattuna. Ja se oli hirvittävällä tavalla Rollen näköinen, vääristyneellä ja pimeällä ruudulla oli Rollen piirteiden ivakopio, joka oli samalla kauhun ja helvetin kakofonia. (MVS, 211.)

Kaikista Lovecraftin jumalista juuri Nyarlathotepin valitseminen novelliin on mielenkiintoinen valinta. Kyseinen jumala esiintyi ensi kerran Lovecraftin novellissa "Nyarlathotep" (1920), ja sittemmin se mainitaan muun muassa romaanissa *The Whisperer in Darkness* (1931) ja Lovecraftin kuoleman jälkeen julkaistuissa pienoisoromaanissa *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (1943). Joshin (2007, 106–107) mukaan Nyarlathotep kuvattiin ensimmäisen kerran faaraomaiseksi olennoiksi ja sittemmin muotoa muuttavaksi olennoiksi sekä mahtavaksi viestintuojaksi (Mighty Messenger). Nyarlathotepin kyky muuttaa muotoa ilmenee myös Sinisalon novellissa, kun tietokoneen ruudulle ilmestynyt olento saa Rolfin piirteitä.

Elinan mielen järkkäminen novellin edetessä muuttaa lukijan suhtautumista minäkertojaan merkittävästi. Häntä kuvaillaan novellin alussa, jossa hän kertoo hankalasta pomostaan Pirkko Pihlajasta ja heidän suhtautumisistaan toisiinsa. Elina kertoo olleensa työpaikassa viisi vuotta ja olevansa "riittävän taipuisa" kestäämään pomoaan, muttei "liian nössö" taipumaan hänen täydelliseen valtaansa (MVS, 151). Elina myös uskoo Pirkko Pihlajan pitävän häntä "todellisuuspakoisena unelmoijana" (MVS, 151). Elina muuttuu novellin edetessä epäluotettavaksi kertojaksi, mikä mahdollistaa novellin fantastisten kauhuelementtien tulkitsemisen päähenkilön mielensisäisiksi tiloiksi. Novelli on kerrottu ensimmäisessä persoonassa Elinan näkökulmasta, eikä muiden henkilöiden ajatuksia ja näkökulmia kuulla muun kuin dialogin välityksellä. Novellin kertojaa voi kuvailla siis epäluotettavaksi ja fantastisia elementtejä tästä johtuviksi: hyvin stressaantunut ja vainoharhainen päähenkilö kokee hänelle tuntemattomat tietotekniset muodot elävinä ja luonnottomina. Elina toteaaakin (MVS, 209), että tietokoneet ja etenkin grafiikkaohjelmat ovat hänelle melko tuntemattomia. On mahdollista, että Elina on menettänyt todellisuudentajunsa liiallisen stressin ja uupumuksen vuoksi. Päähenkilön mielen järkkäminen onkin myös yksi perinteisistä Cthulhu-tarinoihin kuuluneista elementeistä.

Elina päättelee myös Rolfin olevan yksi Cthulhun palvelijoista: Rolfin sukunimi "Vesikansa" ja Anarin perustaja Antero Arkimaa voisivat viitata Cthulhu-mytologian "syvällisiin" ja Lovecraftin luomaan Arkham-nimiseen kaupunkiin. Elinan mahdollinen työuupumus ja toisaalta maaninen käyttäytyminen projektia ja Cthulhu-mytologiaa kohtaan ovat mielestäni päteviä perusteita lukijalle siitä, että Elina vain kuvittelee hänelle vieraiden grafiikkaohjelmien tuotosten olevan todella eläviä. Rolfin ilmestyminen paikalle heti kun Elina saa vedettyä tietokoneen töpselin seinästä on Elinalle viimeinen pisara: hän vauhkoontuu ja alkaa uhkailla Rolfia veitsellä, koska hän haluaa saada Rolfin tunnustamaan olevansa Suurten Muinaisten palvelija.

"Aikamoinen sattuma tulla nyt just ylitöihin, kymmeneltä illalla. Mä tiedän selityksen: sun pikku lemmikkisi Macissa kutsui sua, kun mä menin avaamaan sille oven. Vai onko se lemmikki vai sukulainen? Ja mä olen sun työrukkanen. Entäs Pirkko Pihlaja, jumalauta, Pirkko Pihlaja. Yksi teistä.

"Ei."

Ensimmäistä kertaa Rolle ikään kuin myönsi, että jokin oli muutakin kuin minun sairaalloisten aivojeni luomaa harhaa.

"Ei. Pirkko Pihlajaa kiinnostaa vain raha. Hänen kanssaan on ollut helppo tehdä työtä." (MVS, 215–216.)

Rolf kieltää Pirkko Pihlajan olevan todella kiinnostunut työstään ja kertoo vain rahan kiinnostavan häntä. Rolf ei siis kiellä omaa yhteyttään Suuriin Muinaisiin, vaan ainoastaan Pirkkoon kohdistuvan väitteen. Näin ollen järkensä menettänyt Elina tulkitsee Rolfin tunnustavan asemansa Suurten Muinaisten alaisena ja kultistina. Elina myös tiedostaa heikenneen mielentilansa, kun hän mainitsee sairaalloisten aivojensa luoman harhan. Elinan poistuttua työpaikalta hän menee kotiinsa, ja yöllä hän herää tunteeseen, että jokin on hänen huoneessaan.

Sitten säpsähdin täydellisesti hereille. Huoneessa oli minun lisäksi jotakin muuta, Jokin pimeä massa, joka hengitti hyvin hiljaa ja hyvin kylmästi. Jokin, joka hengitti... kiduksilla. Jokin oli tuonut mukanaan jäistä ilmaa ja se hengitti ja tunsin sen katseen päälläni kuin vaatteen. Kalansilmien värähtämättömän katseen. (MVS, 218.)

Elinan laitettua valot päälle hän huomaa, ettei huoneessa ole mitään poikkeavaa. Myös yöllisen kokemuksen voi tulkita järkensä menettäneen Elinan harhoiksi.

Fantastiset elementit allegorista tasoa ja tematiikkaa tukevinä ilmiöinä

Novellin fantastisia elementtejä voi myös tulkita novellin allegorista tasoa tukeviksi. Alberin (2010, 48) temaattisen merkityksen korostamisen ja allegorisen lukutavan jaottelu on häilyvä ja hyvin lähellä toisiaan, mutta allegoria nähdään tässä tapauksessa temaattista lukutapaa rajatumpana käsityksenä, joka "sanoo jotain maailmasta yleensä.". Alberin (2016, 51) mukaan allegorialla tarkoitetaan vertauskuvallisen representaation tapaa, jolla yritetään välittää jotain tiettyä ideaa johdonmukaisen tarinamaailman sijaan. Novellissa "Me vakuutamme sinut" Cthulhu-mytologia voidaan nähdä samoina novellin allegorista tasoa vahvistavana elementteinä kuin Lovecraftin alkuperäisissä teksteissä: muun muassa Nummelin (2013, 5–7) kertoo Lovecraftin keskeisen temaattisen ajatuksen olleen se, että maailma on pimeiden, hallitsemattomien voimien kontrolloima eikä kukaan todella tiedä, mitä ympärillä tapahtuu. Lovecraftin teosten ja ylipäätään kosmisen kauhun

kantavia teemoja ovat ihmisen pienuus, mitättömyys ja voimattomuus suurten ja käsittämättömien voimien edessä. Elina miettii novellin viimeisessä kappaleessa, miten uskoo ymmärtävänsä Lovecraftin tarinoiden sanoman.

Tajusin ensi kertaa kunnolla sen, mitä Lovecraft teoksissaan julisti. Inhimillisen elämän yleinen merkityksettömyys äärettömässä ja välinpitämättömässä maailmankaikkeudessa tuntui juuri tältä. (MVS, 222.)

Kosmisen kauhun teemat tulevat esiin myös konkreettisesti mainostoimiston luomissa sloganeissa ja hyytävissä mainoskuvin, jotka valtaavat tilan tienvarsilta ja medioista (MVS, 196–197). Elina ei tiedä asiakkaastaan muuta kuin nimen Antero Arkimaa, eikä hän voi olla edes täysin varma, onko asiakasta ylipäättään olemassa, koska hän on kuullut asiakkaasta ainoastaan hänen mielestään epäilyttävien Pirkko Pihlajan ja Rolf Vesikansan välityksellä. Hänen soittaessaan vakuutusyhtiön mainoksessa ilmoitettuun puhelinnumeroon puheluun ei vastata, vaan pelkän hiljaisuuden keskellä liikahtaa ”jokin suuri ja muodoton” (MVS, 201). Elinaa ei oteta mukaan markkinointistrategian esittelyyn, vaan sinne lähtevät vain Pirkko ja Rolf. Hän siis tuntee olevansa ulkopuolinen, merkityksetön ja avuton pomonsa alaisuudessa, vaikka on yhdessä Rolfin kanssa luonut todella menestyneen mainostusstrategian. Mainostoimisto ei myöskään saa minkäänlaisia tuloksia siitä, kuinka paljon vakuutuksia markkinointikampanjalla on myyty, vaikka medianäkyvyys on ollut valtava. Elinan näkökulmasta mainosstrategiassa ja työpaikan ilmapiirissä on niin paljon käsittämättömyyksiä, että tietokoneen ruudulle ilmestyvä Nyarlathotep vain konkretisoi tilanteen outoutta.

Yksi novellin teemoista on myös hektisestä ja stressaavasta työympäristöstä johtuva ylikuormittuminen. Alberin (2010, 48–49) mukaan ”joistakin epäluonnollisista elementeistä tulee ymmärrettävämpiä, kun niitä luetaan kaunokirjallisten konventioiden valossa ja analysoidaan temaattisina elementteinä.” Jos fantastiset elementit tulkitaan Elinan mielensisäisiksi tiloiksi, silloin ne voidaan nähdä myös temaattista tulkintatapaa korostavina: Nyarlathotep konkretisoi myös Elinan mielenterveyden järkkymistä psykoottiseen tilaan, joka on seurausta nyky-yhteiskunnan työelämän kaoottisuudesta ja stressaavuudesta.

Pidän fantastisten elementtien tulkitsemista Elinan mielensisäisiksi tiloiksi ja teemaa korostaviksi kaunokirjallisiksi konventioiksi yhtenä perusteluna sille, miksi ”Me vakuutamme sinut” ei laajenna Lovecraftin luomaa universumia, vaan vain viittaa siihen. Doleželin (1998, 206–207) mukaan fiktiivinen maailma voi liittyä toiseen fiktiiviseen maailmaan kolmella eri tavalla: laajentamalla (*expansion*), korvaamalla (*displacement*) tai transpositioimalla (*transposition*). Kun oletetaan, että novellin ”Me vakuutamme sinut” tekstuaalisessa aktuaalisessa maailmassa ei ole mitään fantastista, muukin maailmojenvälisyys Lovecraftin fantastiseen maailmaan on mahdotonta. Ryanin (1980; 1991, 558) mukaan lukija pyrkii pienimmän poikkeaman periaatteen perusteella kuvittelemaan tekstuaalisen aktuaalisen maailman poikkeavan aktuaalisesta maailmasta niin vähän kuin mahdollista. Novellin maailma kuvataan realistisesti aktuaalisen maailman

kaltaiseksi lukuun ottamatta Elinan kokemia outouksia ja liioitellun pitkälle vietyä mainoskampanjaa, jossa siinäkään ei ole mitään yliluonnollista. Olisi myös paradoksista (muttei täysin poikkeuksellista), että kirjailija itse mainittaisiin (tai ilmestyisi) metatekstuaalisesti hänen itsensä luomassa universumissaan.

Kirjailijan itsensä sisällyttämisestä omaan tekstuaaliseen aktuaaliseen maailmaansa on spekulatiivisessa fiktiossa kuitenkin esimerkkinsä. Esimerkiksi Stephen King on luonut oman universuminsa, johon hänen teoksensa sisältyvät: Kingin seitsenosaisen *Musta torni* -kirjasarjan viimeisissä osissa *Susannan laulu* (*Song of Susannah*, 2004) ja *Musta torni* (*The Dark Tower*, 2004) fantastisen universumin päähenkilöt käyvät tapaamassa kirjailija Stephen Kingiä, joka on kirjoittanut kyseisistä hahmoista menestyneen kirjasarjan. Kingin tapauksessa kirjailijan itsensä sisällyttäminen hänen luomaansa universumiin kuitenkin perustellaan monin eri tavoin, esimerkiksi rinnakkaisten universumien olemassaolon avulla. Lovecraftin luomaan universumiin ei tällaista metatekstuaalisuutta ole sisällytetty tai selitetty.

Zeniläinen lukutapa ja fantastisuuden lajillistaminen

Lukija voi myös lukea teosta niin, että hän hyväksyy kaiken sen outouden ja tulkitsee sen fantastiset elementit yksinkertaisesti tekstuaaliseen aktuaaliseen maailmaan luonnollisesti kuuluviksi. Tässä tilanteessa on kyse zeniläisestä lukutavasta: zeniläisellä lukutavalla Alber (2010, 50; 2016, 54–55) kuvaa tilannetta, jossa lukija hylkää muut lukutavat ja samanaikaisesti hyväksyy luonnottomien tapahtumien outouden ja tästä johtuvat mahdolliset negatiiviset tuntemukset. Alber (2016, 54–55) kuitenkin huomauttaa, että vaihtoehtoisesti lukija voi myös kokea miellyttäviä, esteettisiä reaktioita siitä, että fiktio tarjoaa vapauden kaikesta aktuaalisen maailman luonnollisuudesta. Zeniläisen lukutavan mukaan Elina todella on päässyt perille Rolfin ja Pirkon kytköksistä Cthulhu-kulttiin, jonka palvovat Suuret Muinaiset ovat olennainen osa tekstuaalista aktuaalista maailmaa ja voivat pyyhkäistä sen ihmiskunnan pois hetkellä minä hyvänsä. Näin ollen novellin maailma olisi fantastinen ja se laajentaisi Lovecraftin luomaa universumia sijoittamalla sen tapahtumat 1900-luvun lopun moderniin Suomeen ja muokkaamalla sitä niin, että myös saamelaiset olisivat alun alkaen muodostaneet suuren Cthulhu-kultin.

Alberin (2016, 49–50) mukaan joskus jokin tekstuaalisen aktuaalisen maailman epäluonnollinen tilanne tai tapahtuma on jo aiemmin kognitiivisia kehyksiä yhdistämällä (*blending the frames*) konventionalisoitu johonkin tiettyyn kirjalliseen traditioon kuuluvaksi. Näin lukija voi lajillistaa (*generification*) fantastisen elementin kuuluvan lukemaansa kirjallisuudenlajiin, mikä tekee fantastisesta elementistä aktuaaliseen tekstuaaliseen maailmaan kuuluvan ja luonnollisen. Lukijan tunnistuessa novellin käyttävän Lovecraftin luoman universumin fantastisia elementtejä lukija ymmärtää teoksen spekulatiiviseksi fiktioksi (ja ehkä vielä tarkemmin kauhukirjallisuudeksi – riippuen siitä miten hahmot esitetään), jolloin lukija lajillistaa teoksen fantastisuuden kuuluvan sen tekstuaaliseen aktuaaliseen

maailmaan. Kauhukulttuuria tutkinut Noël Carroll (1990, 211) esittää kauhugenren olevan hyvin intertekstuaalista ja genren tuottajat ja kuluttajat tiedostavat käsittelevänsä laajasti jaettua ja lainattua perinnettä. Cthulhu-mytologia on monelle länsimaista spekulatiivista fiktiota ja kauhukulttuuria tuntevalle tuttu, joten lajillistaminen on mielestäni itsestään selvä lukustrategia Cthulhu-mytologiaa käsitteleviä (tai laajentavia) teoksia lukiessa. Lukija voi siis lukea Sinisalon novellia kosmisena kauhuna ja hyväksyä Nyarlathotepin lajin perinteisiin kuuluvaksi. Kyseinen lukutapa ei mielestäni ole kaukana zeniläisestä lukutavasta, sillä jälkimmäisessä lukijan ei vain tarvitse ajatella outouden liittymistä tiettyyn kirjallisuudenlajiin, vaan lukija voi hyväksyä sen sellaisenaan.

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen analysoinut Johanna Sinisalon novellin ”Me vakuutamme sinut” fantastisia kauhuelementtejä hyödyntäen Jan Alberin teoriaa lukijan kognitiivisista lukustrategioista. Olen myös esitellyt Lovecraft-perinnettä ja sen monimuotoisuutta 1900-luvun ja 2000-luvun populaarikulttuurissa. Olen väittänyt, että fantastisten elementtien tulkintatavat vaikuttavat tulkintaan siitä, laajentaako ”Me vakuutamme sinut” Lovecraftin universumia vai ainoastaan viittaa siihen intertekstuaalisesti. Lukija pystyy siis tulkitsemaan novellin fantastiset elementit parhaiten epäluotettavan ensimmäisen persoonan kertojan mielensisäisiksi tiloiksi ja harhoiksi, novellin tematiikkaa ja allegorista tasoa tukeviksi ilmiöiksi. Kun lukija tulkitsee fantastisten elementtien johtuvan Elinan mielen järkkymisestä, tekstuaalinen aktuaalinen maailma ei ole fantastinen eikä laajenna Lovecraftin luomaa universumia, vaan vain viittaa siihen.

Jos lukija joko lajillistaa novellin fantastiset kauhuelementit spekulatiiviseen fiktion tai tarkemmin kosmiseen kauhuun kuuluviksi, tai hyväksyy ne sellaisenaan tekstuaaliseen aktuaaliseen maailmaan kuuluviksi kirjallisuudenlajista huoliimatta, ajatus novellin ja Lovecraftin luoman universumin liitoksesta muuttuu. Lukijan hyväksyessä maailman fantastisuuden novellin voi ajatella laajentavan Lovecraftin luomaa universumia. Novelli on sijoitettu 1900-luvun lopun Suomeen ja Cthulhu-yhteydet liitetty saamelaisten muinaisuskontoihin kuuluviksi.

Spekulatiivisen fiktion on ollut kirjallisuustieteellisen tutkimuksen kohteena viime vuosikymmeninä nousussa ja lajin suosio on populaarikulttuurissa korkealla. 1970-luvulla alkaneen uuden Lovecraft-innoituksen jälkeen traditio on saanut runsaasti vielä tutkimatonta sisältöä ja myös suomalaiset kirjailijat ovat kirjoittaneet kymmeniä Cthulhu-tarinoita. Yksi syyni tämän artikkelin kirjoittamiselle olikin avata keskustelua suomalaisen spekulatiivisen fiktion tutkimuksen piirissä erityisesti kotimaisten Cthulhu-tarinoiden tutkimuksesta. Uskon kotimaisesta kirjallisuudesta löytyvän lukuisia Lovecraftin universumiin kytköksissä olevia teoksia. Kysymys kuuluukin: kuinka syvälle Cthulhu-tutkimukseen tutkija uskaltaa sukeltaa ennen kuin on liian myöhäistä?

Lähteet

Kohdeteos

Sinisalo, Johanna 2005. "Me vakuutamme sinut". Teoksessa *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita*. Helsinki: Teos, 3. painos.

Tutkimuskirjallisuus

- Alber, Jan 2010. Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Suom. Laura Karttunen. (*Impossible Storyworlds – And What to Do with Them* 2009.) Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtinen & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.
- Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Carroll, Noël 1990. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Doležel, Lubomír 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Joshi, S. T. (ed.) 2007. *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of our Worst Nightmares* (Vol. 1). Greenwood Publishing Group.
- Lovecraft, H. P., Juri Nummelin (toim.) 2013. *Yliluonnollinen Kauhukirjallisuudessa*. Turku; Tampere: Savukeidas.
- McWilliam, David 2015. Beyond the Mountains of Madness: Lovecraftian Cosmic Horror and Posthuman Creationism in Ridley Scott's *Prometheus* (2012). *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 26, no. 3, 531–545.
- Ryan, Marie-Laure 1980. Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure. *Topics in Catalysis* 9, no. 4, 403–422.
- Ryan, Marie-Laure 1991. Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction. *Poetics Today* 12, no. 3.
- Ryan, Marie-Laure 2013. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34, no. 3.
- Tolkien, J. R. R. 2010. Saduista. Suom. Vesa Sisättö. Teoksessa *Satujen valtakunta*. Helsinki: WSOY.

Noitausekomukset ja lasten kasvutarina Jacob ja Wilhelm Grimmin sadussa ”Hannu ja Kerttu”

Merja Sovala

Tarkastelen tässä artikkelissa Jacob ja Wilhelm Grimmin satua ”Hänsel und Gretel” (suom. ”Hannu ja Kerttu”), jota erittelen historiatieteen ja kirjallisuustieteen näkökulmia yhdistellen. Tarkastelen rinnakkain vuoden 1812 saksankielistä alkutekstiä ja sadun suomennosta vuodelta 1999 (suomentajat Raija Jänicke ja Oili Suominen), jotta eri satuversioiden perhedynamiikan erot nousisivat esiin. Tutkimuskohteena on satu, sillä haluan artikkelin avulla herättää lisää kiinnostusta satututkimusta kohtaan. Suomessa satututkimusta ovat tehneet muun muassa Satu Apo, Sirpa Kivilaakso, Hanna Samola ja Sisko Ylimartimo. Maailmalla satua ovat tutkineet esimerkiksi Vladimir Propp, Bruno Bettelheim, Jack Zipes ja Maria Tatar. Artikkelini päälähteenä toimii Apon *Ihmesatujen historia* (2018), jonka lisäksi käytän ”Hannun ja Kertun” analyysissä Zipesin (1979, 1988) ja Tatarin (1987, 1993) tutkimuksia.

Tarkastelen ”Hannua ja Kerttua” suhteessa satuperinteeseen ja nostan esiin, millaisten vaiheiden kautta se on muotoutunut nykyisin tunnettuun muotoonsa. Lisäksi erittelen noidan hahmoa sekä Hannun ja Kertun konfliktia noidan kanssa, sillä se on nähdäkseni keskeinen lasten kasvutarinassa mutta ilmentää myös sadun kytköksiä kristinuskoon ja sen keskiajalta periytyviin noitausekomuksiin. Noituuden ja kristinuskon yhteyttä valotan muun muassa Marko Nenosen (2004, 2006, 2007), Päivi Setälän (1996) sekä Sari Katajala-Perämaan ja Raisa Toivon (2009) tutkimusten avulla. Noita-aihelman esiintyminen ”Hannussa ja Kertussa” on sikäläkin mielenkiintoinen, että Nenosen (2004, 251) mukaan noitavainot olivat pahimpia juuri nykyisen Saksan alueella. Grimmit ovat ”Hannussa ja Kertussa” käyttäneet hyväkseen noidan stereotypioita ja uskomuksia lukijakunnan viihdyttämiseksi.

”Hannu ja Kerttu” -sadusta on esitetty erilaisia psykologisia ja psykoanalyttisia tulkintoja, ja pidän itsekin niitä kiinnostavina ja perusteltuina näkökulmina satuun. Psykoanalyysi tutkii ihmismieltä ja sen rakentumista. Psykoanalyysin kautta voidaan ymmärtää esimerkiksi kauhun tunteita ja vaikeiden kokemusten aiheuttamia projektioita eli tunteiden heijastamista toiseen henkilöön. Eva Maria Korsisaaren (2008, 302) mukaan Freud ajatteli sanallisten lipsahdusten, vitsien ja unien toimivan tiedostamattomien halujen ilmaisukanavina, kun taas torjutut halut näkyvät taiteessa. Freudin teorian mukaan kaunokirjallisuus on unien tapaan epäsuorasti viestittävää fantasiasia. Freudilaisessa tulkinnassa kirjallisuudentutkija pyrkiikin esimerkiksi kirjailijan, teoksen henkilöhahmojen tai lukijan torjuttujen toiveiden paljastamiseen (mt., 303). Hyödynnän näitä näkökulmia tarkastellessani päähenkilöiden eli Hannun ja Kertun tapaa suhtautua sadun käännekohdassa tapahtuvaan konfliktiin noidan kanssa.

Satu Apo (2018, 313) huomauttaa Bengt Holbekin yhdistäneen strukturalistisen juonianalyysin, henkilöhahmojen psykoanalyttisen tulkinnan ja talonpoikaissäestön sosiaalishistorian tulkitessaan kansan kertomia ihmesatuja. Ihmesaduiksi Holbek hyväksyy vain tarinat, joissa tapahtuu ydinperheen hajoaminen ja uuden perheen muodostuminen sankarin ja sankarittaren häiden myötä. ”Hannussa ja Kertussa” asetelma on toisenlainen: uusioperhe hajoaa lasten hylkäämisen ja äitipuolen kuoleman myötä, ja tarinan lopussa isästä ja lapsista syntyy yksinhuoltajaperhe. Uuden perherakenteen synty ei vaadi häitä, vaan noidan surman. Satu käsittelee varsin traumaattisia tilanteita ja ihmissuhteita. Zipes pitääkin Grimmin satujen monitieteistä psykoanalyttista tulkintaa monikäyttöisenä voimavarana esimerkiksi hyväksikäytettyjen lasten psykoterapiassa. Zipesin mielestä satujen psykoanalyysi on kuitenkin jäänyt pintapuoliseksi tieteidenvälisen diskurssin vähyyden vuoksi. (Zipes 1988, 120–126.)

Kysyn artikkelissani, miten ”Hannu ja Kerttu” suhteutuu sadun traditioon, millaisten versioiden kautta se on muodostunut ja miten se esittää noitahahmoa. Esittelen ensin satuperinnettä ja ”Hannu ja Kerttu” -sadun muotoutumista. Sen jälkeen tuon esiin historiallisia käsityksiä kristinuskon, naisen ja magian kolmiyhteydestä ja tulkitsen sitten kriittisesti noidan esitystä Grimmin sadussa. Nähdäkseni satu kierrättää myös noitavainojen taustalla olevia uskomuksia noituudesta esittäessään sadun huononäköisen vanhuksen pahantahtoisenä noitana, jonka pyrkimyksenä on saalistaa ja syödä mökilleen eksyneet turvattomat lapset.

”Hannu ja Kerttu” ihmesatuna

Satu Apon (2018, 16) mukaan satu on seipitetty tarina tai kertomus, joka ammentaa aineistoa muun muassa mytologiasta ja kristillisistä legendoista eli pyhimystaruista.¹ Sadut on luotu alun perin aikuisille viihteeksi: niitä kerrottiin esimerkiksi hovinaisten ajanvietteeksi, iltanuotiolla istuttaessa tai tuvassa päivän työn jälkeen. Satujen kertominen ei rajoittunut tiettyyn yhteiskuntaluokkaan tai aikakauteen vaan ne läpäisivät koko yhteisön. (Mt.)

Satututkimus on usein kohdistunut sadun historiaan (Apo 2018) ja sadun morfologiaan (Apo 2001 ja Propp 1968) eli siihen, miten satu rakentuu ja mitä piirteitä sillä on. Identiteetti- ja ihmissuhdemallin näkökulmasta tehty satututkimus keskittyy satujen hahmoihin ja pohtii niiden mahdollista yhteyttä kertojan persoonallisuuteen (ks. esim. Liikanen 1990). Satua on tutkittu myös unien ja myyttien kautta Carl Jungin analyttiseen psykologiaan nojautuen (esim. Ehnberg 2013). Satujen, etenkin kansansatujen, tutkimus kuuluu folkloristiikkaan. Apon (2018, 16–17) mukaan folkloristit jaottelevat kansansadut faabeleihin, ihmesatuihin, legendasatuihin, novellisatuihin ja pilasatuihin. Varsinaisina satuina pidetään ihmesatuja, joissa esiintyy maagisia elementtejä, kuten taikapeili ja haltiattaria. Ihmesadun päähenkilönä on ihminen ja vähintään yksi ihmeellinen asia tai olento (Apo, 1986, 17; 2001, 12; 2018, 16). Vladimir Proppin (1968, 79–80)

¹ Legenda voi olla pyhimyksestä kertova taru tai tarina, joka yhdistelee myyttisiä aineksia historiallisiin faktoihin (Apo, 2018, 16).

mukaan ihmesatu rakentuu testistä, palkinnosta ja rangaistuksesta. Ihmesatuun kuuluu erilaisia aktantteja eli toimintarooleja, joita ovat 1) sankari, 2) etsitty henkilö, 3) vastustaja, 4) valesankari, 5) liikkeelle lähettäjä, 6) lahjoittaja ja 7) auttaja. Yksi henkilöahmo voi ilmentää useaa toimintaroolia, ja yhdessä toimintaroolissa voi olla useampi henkilöahmo. Tämä ihmesadun rakenteen kuvaus on luotu slaavilaisisten satujen pohjalta, mutta se sopii myös länsimaisiin satuihin, kuten ”Hannuun ja Kerttuun”, josta löytyy vastaavia aktantteja. Sadun sankarina toimii Kerttu, joka pelastaa veljensä vanhan naisen kannibalistiselta suunnitelmalta. Vastustajina ovat äitipuoli, joka haluaa päästä lapsista eroon, ja leipätalossa asustava vanhus, joka vaanii lapsia. Auttaja-aktanttina voidaan pitää ankkaa, joka kuljettaa lapset veden yli kotiin.

Sinisalon (2004, 13) mukaan sadut välttävät paikkojen ja henkilöiden tai olentojen nimeämistä. Niihin viitataan yleensä roolin kautta, eli sadut puhuvat yleistasoisesti prinsessasta, ritarista, peikosta tai noidasta. Sadulle on myös ominaista kaavamainen aloitusfraasi ”Olipa kerran”. (Mt.) ”Hannu ja Kerttu” poikkeaa näistä konventioista, sillä satu alkaa ympäristön kuvailulla ja nimeää lapset.

Saduissa on usein stereotyyppisiä trooppeja, kuten kaunis nuori haltiatar, nöyrä ja vaatimaton mökintyttö, turhamainen prinsessa, ruma vanha noita tai paha äitipuoli tai sisarpuoli. Troopit kuvastavat tiettyyn säätyyn ja sukupuoleen kulttuurisesti kytkettyjä ominaisuuksia, ja myös maagisiin hahmoihin liitetyt ominaisuudet ovat ikä- ja ulkonäkösidonnaisia. Länsimaista uskomusta noidan stereotypiasta ilmentää esimerkiksi ”Hannussa ja Kertussa” esitetty noidan hahmo. Sadun noita on yksin asuva vanha nainen, jonka mökille lapset eksyvät. Kristinuskon levittämään stereotypiaan kuului, että noidat syövät lapsia, ja myös sadun vanhus yrittää tehdä niin. Neuvokkaat lapset kuitenkin pelastuvat, kun polttavat vanhan naisen uunissa. Sadussa voikin nähdä kytköksen historiallisiin noitarovioihin, joissa poltettiin noitina tuomittuja henkilöitä.

”Hannun ja Kertun” muotoutuminen nykymuotoonsa

Suullisten kansansatujen keruu kirjalliseen muotoon aloitettiin 1600-luvulla. Myös Jacob ja Wilhelm Grimm väittivät, että heidän satunsa ovat tavallisen kansan suullista kerrontaperinnettä. Zipes (1988, 114) kuitenkin huomauttaa Grimmejä tutkineen Hans Röllekenin todenneen, että Grimmien sadut eivät ole tavallisen kansan kertomia vaan peräisin varakkaan keskiluokan ja aateliston naisilta sekä kirjoista. Kaikki Grimmien kopioimat ja adaptoimat sadut eivät välttämättä ole edes saksalaista alkuperää vaan peräisin muualta Euroopasta. Tätä väitettä tukevat samankaltaisuudet, joita löytyy ”Hannusta ja Kertusta”, italialaisen Giambattista Basilen tarinasta ”Nennillo ja Nennella” (kokoelmassa *Il Pentamerone*, 1634–1636) sekä ranskalaisen Charles Perrault’n sadusta ”Peukaloinen” (*Contes de ma mère l’Oye*, 1697). Samankaltaisia piirteitä ovat muun muassa köyhyys, nälkä, lasten hylkääminen metsään ja heidän paluunsa kotiin. Perrault’n satu kuitenkin kääntää vanhempien roolit päinvastaisiksi: juuri isä haluaa hylätä lapsensa metsään siinä missä Grimmien versiossa hylkääjänä on äiti tai äitipuoli. Saduissa on muitakin eroja.

Perrault'n päähenkilöinä on seitsemän veljestä, jotka eksyvät jättiläisen luo. Jättiläinen kuitenkin tappaa vahingossa seitsemän tytärtään Peukaloisen juonen vuoksi ja lähtee siitä suuttuneena ajamaan takaa poikia (Perrault 1922/1697, 48–52). Suhteessa Perrault'n versioon Grimmit vähensivät lasten määrää ja vaihtoivat jättiläisen yksinäiseen naiseen, jonka he esittävät noidaksi.

"Hannun ja Kertun" eri painokset, versiot ja käännökset ovat tuoneet satuun uusia elementtejä. Zipes (1979, 15) huomauttaa, että uudelleenkirjoitusvaiheessa satuhiin lisättiin opetuksellinen elementti lapsilukijoita varten, jotta he välttyisivät vakivallalta ja alkuperäisten versioiden julmuudelta. Myös Apon (2018, 106) mukaan Wilhelm Grimm uudisti satujen kerrontatapaa ja lisäsi niihin kansanomaisia sanontoja, jotta ne vaikuttaisivat kansansaduilta ja lukijat kokisivat ne läheisiksi. Grimmien satukokoelman ensimmäinen painos on vuodelta 1812, ja siitä otettiin useita painoksia. Zipesin mukaan Grimmit tekivät useita muutoksia teksteihin parantaakseen satuja tyyllillisesti ja mukauttaakseen niitä saksalaiselle lukijakunnalle.

Sadun eri versioiden vertailu tuo esiin kiinnostavia eroja niiden välillä. Esimerkiksi Grimmien alkuperäisessä sadussa molemmat vanhemmat ovat Hannun ja Kertun biologisia vanhempia:

Die zwei Kinder waren auch noch wach von Hunger, und hatten alles gehört, was die Mutter zum Vater gefagt hatte. (Grimm 1812, 50.)

Lapset olivat vielä hereillä, nälkäänsä vuoksi, ja kuulivat kaiken, mitä äiti sanoi isälle.

Myöhemmissä painoksissa äiti on kuitenkin vaihtunut äitipuoleksi (Zipes 1988, 77–78). Myös tarkastelemani sadun suomennos vuodelta 1999 noudattaa muokattua versiota, sillä sen mukaan "[l]apset eivät olleet saaneet nälältään unta ja kuulivat, mitä äitipuoli sanoi isälle" (Grimm 1999, 16).

Päätellen, että lukijakunnan on ollut helpompi hyväksyä tarinan konnaksi äitipuoli kuin äiti. Vuoden 1999 suomennoksessa on myös useita muita muutoksia ja lisäyksiä, kuten eläinaiheita vesilintu, joka vie lapset kotiin ison joen yli (Grimm 1999, 24). Alkuperäinen satu eroaa muokatusta versiosta myös siinä, että alkuteoksessa ei puhuta noidan ulkonäöstä mitään vaan se on lisätty myöhempiin painoksiin (ks. mt., 22).

Zipesin (1979, 6) mukaan Grimmin sadut alkavat tyyppillisesti toivottomalla tilanteella ja kertomuksen tarkoitus on saada kuulijan sympatia hyväksikäytetyn päähenkilön puolelle. Yleensä tällaisella sadulla on onnellinen loppu, eli niissä on samanlainen rakenne kuin kreikkalaisten draamoissa, joissa onneton alku kääntyy onnelliseksi lopuksi. (Mt.) Myös "Hannu ja Kerttu" -satua voi tulkita tältä kannalta: Kerttu pelastaa Hannun, ja satu loppuu onnellisesti.

Bettelheimin (1998, 196) mukaan ”Hannu ja Kerttu” -satu on vertauskuvallinen kertomus tavoista ratkaista elämässä eteen tulevia haasteita. Satu on täynnä hankalia tilanteita, joista lasten pitää selviytyä oman neuvokkuuden ja älyn avulla. Pelottavat tilanteet saavat aikaan sen, että henkilöhahmo ei reagoi niissä rationaalisesti. Etukäteen suunnittelu auttaa Hannua löytämään kotiin vanhempien hylättyä hänet ja Kertun ensimmäistä kertaa metsään, mutta toisella kerralla se ei onnistu ja lasten on improvisoitava. Tarinan onnellista loppua voi pitää lasta voimaannuttavana. Erityisesti Kertun asema muuttuu, kun alussa neuvokas Hannu jää noidan vangiksi ja Kertun on hankkiuduttava eroon noidasta omin avuin, mikä onnistuukin.

Sadusta voi kuitenkin esittää myös toisentyypisiä tulkintoja ja luentoja, sillä sitä voidaan lukea myös esimerkiksi kristillisen kehityksen kautta. Esimerkiksi Hannun ja Kertun löydettyä metsästä leipätalon Hannu ottaa talosta palasen, syö sen ja kehottaa Kerttua tekemään samoin. Hannu siis johdattelee Kerttua ottamaan itselleen toiselle kuuluvaa, ”kiellettyä” omaisuutta ja antautumaan – kärjistetysti tulkiten – ahneuden kuolemansyntiin. Kohtausta voi pitää käänteisenä alluusiona Raamatun syntiinlankeemuskertomukseen, jossa Eeva houkuttelee Aatamin syömään hyvän- ja pahantiedon puun omenaa. Edelleen voidaan pohtia, millaisia merkityksiä sadun vanhaan noitanaiseen liitetään. Tarkastelenkin seuraavassa ”Hannun ja Kertun” noidan hahmoa kristillisiin noitauskomuksiin ja -vainoihin kontekstoiden, sillä nähdäkseni tietyt sadun piirteet, kuten noidan polttaminen, perustelevat tällaista näkökulmaa.

Kristinuskon käsityksiä noituudesta

Kristinuskon vastustajan roolissa on aina ollut paholainen, joka puolestaan kansansaduissa liitetään usein noitiin. P. G. Maxwell-Stuart (2003, 3) kirjoittaa, että jo kreikkalainen ja roomalainen kirjallisuus sisältävät kuvauksia naismaagikoista, kuten Kirkestä ja Medeiasta, joita Homeros ja Euripides kuvailevat kauniiksi, mutta vaarallisiksi ja pahantahtoisiksi. Maxwell-Stuartin (mt., 3) mukaan tämä kauniin ja nuorekkaan noidan imago muuttui 1400-luvun lopulla, jolloin taide ja kirjallisuus keskittyivät kuvaamaan noidan rumuutta ja tyhmyyttä tai pahuutta ja vallanhimoa.

Mirkka Lappalainen (2018, 8) kuvaa noituutta ylihistorialliseksi ilmiöksi, joka on herättänyt kauhua ja väkivaltaa. Naiset, uskonto ja magia on liitetty historiassa läheisesti toisiinsa. Päivi Setälän (1996, 250) mukaan antiikin ajoista lähtien on kerrottu tarinoita naisista, joilla on salaperäisiä voimia ja mahdollisuus vaikuttaa yhteisönsä elämään. Kristinuskon asenne magiaa kohtaan on ollut epäluuloisen vihamielinen. Se on lietsonut keskiajan lopulla ja uudella ajalla stereotypioita ja käyttänyt magia- ja noituussyytöksiä aseena naisten alistamiseen ja patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen vahvistamiseen (Setälä 1996, 250–252). Tämä perustui kirkon iskostamaan mielikuvaan naisten jakautumisesta eri kategorioihin. Näitä olivat neitsyet, vaimot ja lesket, joista neitsyttä pidettiin arvokkaimpana asemana (mt., 18). Ajattelutapa oli peräisin jo keskiajalta, ja mielikuva siitä eli vahvana myös uudella ajalla. ”Hannussa ja Kertussa” Kerttu on viaton tyttölapsi ja näin ollen

lukeutuu neitsyen asemaan, kun taas äiti tai äitipuoli on vaimo ja sadun vanha nainen on mahdollisesti leski. Naisten kirkollinen kategorisointi siis siirtää heidät alempaan kastiin kuin Kerttu.

Keskiaikaiset legendasadut, joissa oli kristillisiä viitteitä, korostivat naisen ja miehen välistä valta-asetelmaa. Vaikka keskiajan oppineet kritisoivat satuja ja leimasivat ne vanhojen akkojen tarinoiksi, niin silti papit käyttivät exemplum-tarinoita, esimerkkitarinoita, välittäessään esimerkkejä synninteosta ja sen seurauksista (Apo 2018, 18; Katajala-Peltomaa & Toivo 2009, 31). Esimerkit kansanomaisella tavalla esitettynä olivat tehokkaita ja jäivät kuulijoiden mieleen. Exemplum-tarinoiden kautta kristinuskko levitti kirkon mielipidettä hyvän elämän normista sekä varoituksia paholaisesta ja tämän liittolaisista. ”Hannu ja Kerttu” - satu on ristiriitainen kristinuskon näkökulmasta, sillä se kehottaa luottamaan Jumalaan, mutta samalla implisiittisesti, piiloisesti, viittaa siihen, että tietyissä tilanteissa on hyväksyttävää toimia yleisesti hyväksytyn moraalin vastaisesti. Uhka joutua kannibalismiin kohteeksi luo tilanteesta poikkeuksellisen ja antaa Kertun mielestä oikeutuksen rikkoa seitsemättä käskyä *älä tapa*.

Uuden ajan alussa länsimaissa katsottiin, että on kolmenlaista noituutta: vahingoittava noituus, demonologinen noituus ja hyvää tarkoittava noituus (Katajala-Peltomaa & Toivo 2009, 100–104). Vahingoittavaa noituutta voidaan pitää globaalina ja vähiten kulttuurisidonnaisena, sillä siihen uskotaan eri puolilla maapalloa. Noidan pahantahtoisuus toimi hänen voimansa perustana. Katajala-Peltomaa & Toivon (mt., 103) mukaan uskonoppineet kehittivät 1400-luvun lopulla teorian demonologisesta noituudesta, jonka mukaan noita ja paholainen olivat liittoutuneet ja viettivät noitasapattia eli juhlia paholaisen kunniaksi loitsien ja syöden pikkulapsia. Tämä tukee Nenosen (2006, 56–59) kuvaamia noitasapattiin liittyviä uskomuksia, joita olivat muun muassa erilaiset palvontarituaalit, orgiat, kannibalismi ja lapsenmurhat. Kirkon saarnaama mielikuva noidan ja paholaisen yhteydestä levisi nopeasti kansan keskuudessa. Todellisuudessa, stereotyyppioista poiketen, noituutta kuitenkin harjoittivat sekä miehet että naiset (Katajala-Perämaa & Toivo 2009, 220).

Hyvää tarkoittava noituus puolestaan oli esimerkiksi vasta- ja onnentaikojen tekemistä, sairauksien parantamista tai ennustamista. Tätä pidettiin harmittomana ja useimmiten luonnollisena osana arkea. Katolisen kirkon alkuun panema kerettiläisten vaino sisälsi juuri harhaoppisia parantamisen tapoja harjoittaneiden ihmisten ojentamista ja tuomitsemista, sillä sitä pidettiin vaarallisena Jumalasta vieraannuttavana taikauskona (Katajala-Perämaa & Toivo 2009, 210). Oma epäonnistuminen tai vastoinikäymiset, kuten köyhyys ja sadon pilaantuminen, oli helppo panna noituuden syyksi. Nenosen (2006, 139) mukaan oli kuitenkin

² ”Hannussa ja Kertussa” noita on nimenomaan kannibaalinoita: Die Alte aber war eine böse Hexe, die lauerte den Kindern auf, und hatte um sie zu locken ihr Brodhäuslein gebaut, und wenn eins in ihre Gewalt kam, da machte sie es todt, kochte es und aß es, und das war ihr ein Fehtag. (Grimm 1812, 55.) Vanhus oli paha noita, joka houkutteli lapsia rakentamallaan leipätalolla ja kun hän sai jonkun valtaansa, hän tappoi, keitti ja soi tämän, ja silloin se oli hänelle juhlapäivä.

tavallisempaa, että kyseessä oli vahingoittava noituus, johon ei liittynyt demonisia piirteitä.

Myös Aleksi Peuran (2018, 92) mukaan taikuus ja uskonto ovat lähekkäisiä voimia, ja rajan vetäminen niiden välille on mahdotonta. Hän esittää, että taikuus on luonteeltaan uskonnollista ja uskonto luonteeltaan maagista. Taikuus sisälsi loitsuamista ja erilaisia rituaaleja noitasapatissa, jota vietettiin yliluonnollisen voiman, Paholaisen, kunniaksi. Tätä voidaan verrata kristinuskon, erityisesti katolilaisen uskonnon, harjoittamaan pyhimysten palvontaan, messuamiseen ja rukouksiin. (Mt., 103–104).

”Hannussa ja Kertussa” esitetty noita on sikäli epätyypillinen suhteessa noitauskomuksiin, että hänen ei esimerkiksi esitetä lausuvan taikasanvoja tai suorittavan taikoja ja rituaaleja. Häneen sadussa liitettyjä noitamaisia piirteitä ovat lähinnä kannibalismi, kertojan mainitsema noidalle tyypillinen huono näkö ja erinomainen hajuaisti sekä lapsia houkutteleva herkkutalo. Lasten kanssa vuorovaikuttaessaan hän vaikuttaa kuitenkin melko tavalliseltakin vanhukselta: hänen näkönsä on niin heikko, että lapset puijaavat hänet helposti luulemaan kananluuta Hannun sormeksi, ja Kerttu työntää noidan verrattain helposti uuniin, mistä hahmo ei pysty pelastautumaan esimerkiksi taikavoimilla. Toisin sanoen Grimmien satu esittää melko tavanomaiselta vaikuttavan vanhan naisen noidaksi ja implikoi hänen surmaamisensa olevan hyvä, jopa jumalallisesti hyväksytty tai avustettu teko, sillä lapset ovat aikaisemmin sadussa pyytäneet Jumalalta apua toivottomalta näyttävään tilanteeseensa. Kriittisesti ajateltuna sadun voi väittää kierrättävän naisia demonisoivia noitauskomuksia noidan esityksellään ja asettavan esimerkiksi vanhuksille tyypillisen huononäköisyyden epäilyttävään valoon. Toisin kuin sadun vanha nainen, Hannu ja Kerttu puolestaan turvautuivat yliluonnolliseen voimaan ja toistivat rukouksia odottaen ihmettä, joka auttaisi heitä. Kun muistetaan alussa mainitsemani käänteinen alluusio, voidaan kysyä, onko auttaja Jumala vai Paholainen.

Artikkelin kohdetekstin kannalta Nenosen väite Jacob Grimmin osuudesta noitauskomusten nationalisoimisesta on mielenkiintoinen.

Jacob Grimm, kuuluiden Grimmin satujen kuuluisa sepittäjä, keksi ensimmäisenä tai ainakin yhtenä ensimmäisistä, että noitauskomukset kuvaavat pakanallisia taikamenoja ja muinaista uskontoa. [–] Satusetä väitti, että noitauskomukset kuvasivat oikeaa ja alkuperäistä saksalaiskansojen uskontoa. (Nenonen 2007, 51–52.)

Tämä on kiinnostavaa sadun miljöön kuvailun kannalta, sillä etenkin sadun suuri synkkä metsä tuo mieleen Swartzwaldin (suom. musta metsä) metsän, joka sijaitsee lähellä nykyistä Saksan ja Sveitsin rajaa.

Sukupuolistereotypioita, konnia ja auttajia

"Hannussa ja Kertussa" on nähtävissä perheensisäinen vastakkainasettelu, jossa asetetaan vastakkain sisarukset ja vanhemmat, isä ja äitipuoli.³ Hylkäämisen uhka yhdistää sisaruksia, synnyttäen kollektiivisen identiteetin, ja he priorisoivat oman ryhmänsä tärkeämmäksi kuin perheyksikön. Sisarusten ryhmäidentiteetti säilyy mutta muuttuu, kun lapset saapuvat vanhan naisen mökille. Vastakkain ovat lapset ja tuntematon aikuinen, joka osoittautuu petolliseksi.

Sukupuoleen liitetty roolit, jotka sisäistetään jo lapsena, ovat osa identiteettiä. Mieheen kohdistuvat stereotypiat täyttyvät sadussa, sillä heti sadun alussa Hannu ottaa ohjat käsiinsä rauhoittellessaan avutonta Kerttua ja etsii loogisen ratkaisun kotiinpaluun varmistamiseksi. Miehen odotetaan suojelevan heikompaansa ja tässä tapauksessa kyseessä on sisar, pieni tyttö. Sukupuoliroolit ovat yleensä normatiivisia stereotypioita, jotka määrittävät käytöstä, pukeutumista ja sukupuolelle tyypillisiä työtehtäviä. "Hannussa ja Kertussa" stereotypiat ilmenevät esimerkiksi siinä, millaisia työtehtäviä vanha nainen antaa Kertulle. Tämän pitää siivota, tehdä ruokaa ja leipoa, jotta Hannu saa syödäkseen. Hannu puolestaan joutuu alisteiseen uhrin rooliin, mutta hän yrittää päästä roolistaan eroon huijaamalla vanhaa huononäköistä naista.

Tarkastelemani sadun synty on ajoitettavissa 1600-luvulle, jolloin vainottiin ja poltettiin harhaoppisia ja noidiksi syytettyjä henkilöitä. Toivon ja Katajala-Perämaan (2009, 52) mukaan noitavainojen aikaan oli tavallista naisille projisoida eli heijastaa ahdistuksensa noidaksi oletettuun henkilöön. "Hannussa ja Kertussa" on kiinnostavaa se, että lapsia kohtelevat julmasti kaltoin niin noita kuin äiti tai äitipuoli. Lapset ovat heidän armoillaan, eikä itku muuta tilannetta. Piittaamaton äitipuoli rinnastuukin asenteissaan mökissä asuvaan ilkeään vanhaan naiseen, jonka Kerttu päättelee olevan noita. Tähän hahmoon sekä hahmon kohtaamiseen liittyvien tapahtumien kautta lapset voivat kohdistaa omia katkeria ja pettymyksen täyteisiä tunteitaan.

"Tiedätkö mitä", sanoi vaimo. "Viedään varhain huomisaamuna lapset kauas synkkään metsään, sytytetään sinne nuotio ja annetaan kummallekin pala leipää." [--] "He eivät löydä takaisin kotiin, ja niin pääsemme heistä eroon." [--] Kerttu itki katkerasti ja sanoi Hannulle: "Nyt meidät hukka perii." (Grimm 1812, 49–50 /1999, 16.)

Sitten eukko meni ravistelemaan Kertun hereille ja komensi: "Ylös siitä laiskuri, vettä kantamaan ja keittämään veljellesi jotain hyvää! Hän on karsinassa lihomassa. Kun hän on lihonut, minä syön hänet." Kerttu puhkesi katkeraan itkuun, mutta kaikki oli turhaa, hänen oli toteltava ilkeää noitaa. (Grimm 1812, 56 /1999, 22.)

³ Die zwei Kinder waren auch noch wach von Hunger, und hatten alles gehört, was die Mutter zum Vater gefagt hatte. (Grimm 1812, 50.)

Lapset olivat vielä hereillä, nälkänsä vuoksi, ja kuulivat kaiken, mitä äiti sanoi isälle. (Grimm 1812.)

Lapset eivät olleet saaneet nälältään unta ja kuulivat, mitä äitipuoli sanoi isälle. (Grimm 1999, 16.)

Maria Tatar (1987, 139) kirjoittaa, että saduissa esiintyy kolmenlaisia konnia. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat erilaiset pedot ja hirviöt sekä ihmissyöjättiläiset, jotka uhkaavat syödä sankarin. Toiseen ryhmään kuuluvat sosiaalisesti poikkeavat yksilöt, kuten ryövärit ja maantierosvot, jotka syövät tappamansa uhrit. Kolmas ryhmä muodostuu naisista, jotka ovat yleensä äitipuolia, noitia ja anoppeja. Nämä himoitsevat ihmislihaa, ja kannibalistisen taipumuksensa he kohdistavat omiin sukulaisiinsa. Esimerkkinä Tartar mainitsee muun muassa ”Hannun ja Kertun”. Sadun vanha nainen omaa taipumuksen kannibalismiin, ihmissyöntiin, joka on moraalitonta, mutta ei noituutta. (Mt.)

Grimmien sadussa Kerttu voimaantuu, kun Hannu joutuu vangiksi ja alistettuun asemaan. Hän turvautuu Jumalaan, jonka kristinusko esittää voimakkaana Taivaan Isänä.

...du lieber Gott, hilf uns armen Kindern aus der Noth. (Grimm 1812, 57.)

”Rakas Jumala, auta meitä!” hän huudahti (Grimm 1999, 25.)

Zipes kuvailee Grimmin satujen päähenkilöitä riippuvaiseksi ulkopuolisesta avusta, jotta selviytyvät tilanteesta voittajina. Näitä auttajia voivat olla eläimet, haltiat tai yliluonnolliset voimat. Kohdeteksti kuvailee muun muassa Hannun ja Kertun kohtaamista ankan kanssa, joka asuu metsän ja kylän välisellä vesialueella, mutta on perusteltua pohtia myös Jumalan roolia lasten auttajana. Grimmien (1812) alkuperäisessä versiossa Jumala auttaa Kerttua ymmärtämään, että hänen on otettava vastuu sisarusten selviytymisestä ja tapettava vanhus, joka aikoo syödä heidät. Sysäys voimaantumiseen tulee patriarkaliselta taholta, ja Kertusta tulee aktiivinen toimija. Uudemmassa käännösversiossa ollaan nykyaikaisempia, ja Kerttu ottaa itsenäisesti ohjat käsiinsä. Sadut, jotka ylistävät sankarittaren hyveinä passiivisuutta, riippuvuutta ja uhrautumista, esittävät, että selviytyminen riippuu naisen tavasta hyväksyä roolinsa, joka sijoittuu äitiyteen ja kotitöihin (Rowe 1986, 210).

Mielestäni Kertulla oli useita syitä tappaa vanhus: tämä piti Hannua vankina ja köyhyudessa elänyt lapsi himoitsi rikkauksia. Kerttu myös mahdollisesti projisoi noitana pitämänsä vanhukseen vihansa äitipuolta kohtaan, joka hylkäsi lapset metsään.

Lopuksi

Tekstien tutkiminen eri tieteenalojen kautta on mielenkiintoista ja tuo mukaan uusia näkökulmia kirjallisuustieteelliseen analyysiin. Historiatiede on hyvin käyttökelpoinen tekstin kontekstia luotaessa, mutta fiktiivisen tekstin kohdalla sen sovellettavuus on rajallista. Esimerkiksi historian faktatietojen valossa noitavainot ilmiönä on ollut todellista, kun taas magian olemassaolo on kyseenalaista.

Sadut, etenkin kohdetekstinä oleva ”Hannu ja Kerttu”, saattavat toistaa kulttuurisia stereotypioita mutta ne luovat kuitenkin kuvitteellisia maailmoja. Kirjailijalla on ”taiteilijan vapaus” luoda fantastinen teksti, joka on täynnä mahdollisuuksia, kuten leivästä tehty talo tai matkustaminen ankan selässä. Historiatiede ei ota siihen kantaa, sillä se keskittyy aktuaalitodellisuuden tarkasteluun.

Mikäli satu riisutaan satugenrelle tyypillisistä fantastisista elementeistä ja sadun noitaa tarkastellaan historiallisena hahmona, hän ei ole noita vaan vain vanha erakkona elelevä nainen, jolla on taipumuksia kannibalismiin. Ensimmäisen painoksen tekstissä ei puhuta vanhuksen ulkonäöstä, vaan hänen halustaan syödä lapsia. Koska sadussa vanha nainen ei lausu taikasanoja, suorita palvontarituaaleja eikä tee taikajuomia, noitaidentiteetin voi kyseenalaistaa. Vanhuksella ei ole noitiin historiassa liitettyjä piirteitä⁴, joten nähdäkseni vanhan naisen noitaidentiteetti on Kertun ja kertojan stereotypia kyseisestä vanhuksesta. Mielestäni Grimmit ovat antaneet aikansa uskomusten vaikuttaa vahvasti tämän tekstin luomiseen, sillä esimerkiksi Perrault’n tekstissä ei ollut noitaa, vaan jättiläinen, joka halusi tappaa lapset.

Kirjallisuustiede ja etenkin satututkimus suhtautuu henkilöhahmoon noitana, koska kertojan mukaan kyseessä on noita. Kyseessä on kirjailijan luoma miljö, fantastinen maailma, jossa aktuaalimaailman normit eivät päde vaan kaikki on mahdollista. Psykoanalyysi puolestaan on sadun kannalta erittäin hedelmällinen tapa tulkita henkilöhahmojen toimintaa ja vuorovaikutusta toisten kanssa. Olen Zipesin kanssa samaa mieltä siitä, että psykoanalyysia voisi käyttää enemmänkin hyödyksi kirjallisuustieteen tutkimuksissa. Satuja lukiessa tai kuunnellessa lapsen on turvallista kokea jännitystä, iloa, surua, voittaa lohikäärme ja muutenkin mennä tunteiden vuoristorataa kirjan seurassa.

Kuten aiemmin totesin, ”Hannu ja Kerttu” on lyhydestään huolimatta monitulkintainen satu. Tutkija voi katsoa sitä monesta eri näkökulmasta, kuten sosiaalitieteen, symbolisuuden tai lukijan perspektiivistä. Oma tutkimukseni tarkasteli noitahahmon ohella henkilöhahmojen sielunelämää ja toimintaa. Pohdin myös perhesuhteiden vaikutusta näihin toimiin. Vähäisten vuorosanojen vuoksi henkilöhahmojen psykologinen tulkinta nojaa toiminnan tarkasteluun. Mielestäni psykoanalyysin ja historiatieteen yhdistäminen tekstianalyysiin onnistui nostamaan esiin kiinnostavia piirteitä tekstistä. Jatkossa ”Hannua ja Kerttua” voisi tutkia esimerkiksi symboliikan näkökulmasta.

⁴ Uuden ajan alussa katolisen kirkon uskonoppineiden kehittämä noituusteoria katsoi, että noidan tuntomerkkejä olivat muun muassa liitto Paholaisen kanssa, Jumalan kieltäminen, kyky lentää noitasalvan avulla, noitamerkki (ihon epämuodostuma), joka ei tuntenut kipua ja/tai ylimääräinen nänni (Katajala-Peltomaa & Toivo 2009; 206 Peura 2018, 113).

Lähteet

Kohdeteokset

- Grimm, J. & Grimm, W. 1999. Hannu ja Kerttu. Teoksessa Raija Jänicke & O. Suominen (toim. & suom.), *Grimmin sadut 3. Lumikki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm 1812. Hänsel und Gretel. *Kinder- und Haus-Märchen*. Bd. 1. Berlin, 49–58.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/grimm_maerchen01_1812?p=83, katsottu 11.10.2019.

Tutkimuslähteet

- Apo, S. 2018. *Ihmesatujen historia. Näkökulmia kirjailijoiden, kansankertojien ja tutkijoiden traditioon*. Helsinki: SKS.
- Apo, S. 2001. Klassinen satutraditio. Teoksessa Maija Karjalainen, & Marja Suojala (toim.) *Avaa lastenkirja*. Helsinki: Lastenkeskus, 12–29.
- Apo, S. 1986. *Ihmesadun rakenne. Juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatuaineistossa*. Helsinki: SKS.
- Bettelheim, B. 2010. *The Uses of Enchantment – The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- Katajala-Perämaa, S. & R. Toivo 2009. *Noitavaimo ja neitsytäiti. Naisen arki keskiajalta uudelle ajalle*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Korsisaari, E. 2008. Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 290–309.
- Lappalainen, M. 2018. *Pohjoisen noidat. Oikeus ja totuus 1600-luvun Ruotsissa ja Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Maxwell-Stuart, P. G. 2003. *Witchcraft in Europe and the New World, 1400–1800*. New York: Palgrave.
- Nenonen, M. 2004. Historiankirjoittajien paholainen: noitavainojen uusi kuva. Teoksessa S. Katajala-Peltomaa. & R. Toivo (toim.), *Paholainen, noituus ja magia – Kristinuskon kääntöpuoli. Pahuuden kuvasto vanhassa maailmassa*. Helsinki: SKS, 244–299.
- Nenonen, M. 2006. *Noitavainot Euroopassa. Myytin synty*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Nenonen, M. 2007. *Noitavainot Euroopassa. Ihmisen pahuus*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Peura, A. 2018. *Jumalan viholliset. Euroopan noitavainojen historiaa*. Helsinki: Like Kustannus.
- Propp, V. 1968. *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press.
- Rowe, Karen E. 1986. Feminism and Fairy Tales. Zack Zipes (ed.), *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairytales in North America and England*. Aldershot, England: Gower Publishing Company Limited, 209–226.
- Setälä, Päivi 1996. *Keskiajan nainen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi ja Urpo Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–31.
- Tatar, M. 1987. *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. New Jersey: Princeton University Press.
- Warner, M. 2014. *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press.
- Zipes, J. 1988. *The Brothers Grimm. From Enchanted Forest to the Modern World*. New York: Routledge.
- Zipes, J. 1979. *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. Texas: The University of Texas Press.

Abstracts in English

Aappo Jutila: The Island Motif in Maarit Verronen's Novel *Saari kaupungissa*

This article examines the uses of the island motif in the fragmentary novel *Saari kaupungissa* (2007, Island in the city) by Finnish author Maarit Verronen. My analysis centres around the first and last part of the four-part novel, as they focus on the protagonist Aisla and portray the island motif repeatedly on different levels. For instance, islands serve as a setting for many events of the story and are associated with Aisla's name through the words isle and island, thus invoking the motif.

A motif and theme are traditional terms in literary studies, but their definitions vary. In this article, I adopt the terms as they are defined and understood in the English and French scholarly traditions, in contrast to the German historical approach (Stoffgeschichte). I argue that an analysis of motifs and themes is essential especially while studying fragmentary texts. In my approach, motifs are understood as significant elements that link different elements of the story and tie them together. Motifs also help to bring forth the theme of the text.

I begin my analysis by studying how the island motif is used in the novel, and what meanings it carries. I argue that the motif has two prominent uses: island is associated with a social laboratory, but also functions as a metaphor for the individuality of human beings. These uses of the motif draw attention to islands as isolated areas as well as to the isolation of individuals. In conclusion, the island motif serves as an element that ties the different parts of the novel together and guides the reader towards making thematic interpretations of the novel.

Nea Lahtinen: The Human–Wolf Relationship in Elina Pitkäkangas' *Kuura* Trilogy

In this article, I examine the relationship between human beings and werewolves in Elina Pitkäkangas' fantasy trilogy *Kuura* (Surrounded, 2016–2018). The events of the trilogy take place in alternate Finland where an infectious virus turns its carriers into feral and dreaded werewolves. By combining post-humanist approach and study of human–animal relations, I analyse the interconnection between the werewolves of the trilogy and wolves in the actual world in relation to how they are perceived by humans.

While human–nature relations present in children and young people's literature have been studied since the 1960s, the relationship between human and non-human remains deficiently explored especially in the Finnish context. I argue that by studying how the human–animal relations are portrayed in young adult fiction it is possible to widen the view of both the environmental issues addressed in YA and how non-human animals are represented in fiction.

I begin my analysis by examining the different meanings associated with wolves and werewolves both historically and culturally, especially in literature. I claim that the werewolves in Kuura trilogy represent non-human animals in general, and that the hostility directed at them depicts the acts of othering and oppressing of non-human animals in the actual world. In the second chapter of the article, I discuss the method of using a non-human animal as a narrator in *Ruska*, the final novel of the trilogy. In conclusion, I state that the use of werewolves in the trilogy can be interpreted as undermining the strict categorisation of humans and non-human animals and questioning the necessity of such exclusive classifications.

Lydia Paakki: Forms of Wordplay on Rap Artist Eevil Stöö's Album *Iso Vauva Jeesus*

This article examines different forms of wordplay from puns to metaphors on the rap album *Iso Vauva Jeesus* (2016, Big Baby Jesus) by Finnish rap artist Eevil Stöö. His distinctive style includes the two-liners: lines that rhyme with each other but not with the preceding or the following lines. These two-liners usually contain some form of wordplay. My analysis focuses on these lines and the playful use of words within them.

Wordplays have traditionally been studied in linguistics. Playing with Finnish language is a part of language studies, but also connected to literary studies. In the past few years, rap lyric has gained interest in academic research. However, as a genre it has been researched by those who have background in the industry. With my article, I wish to provide more literary research on the topic.

This article is divided into three parts, each focusing on different forms of wordplay. I begin by examining puns and playing with idioms and proceed to analysing metaphors. After that, I focus on exploring the intertextual layers of these expressions. I wish to show that these different forms of wordplay are a central characteristic of *Iso Vauva Jeesus* and thus worth looking critically into.

Noora Raiskio: Transmedial Storytelling and Transfictionality in Comics-based Belzebubs Phenomenon

Finnish comic artist JP Ahonen's *Belzebubs* (2015–) is an on-going mockumentary comic strip about a virtual black metal band Belzebubs. To date, Belzebubs has released one album, three music videos, and several interviews credited to their name. In November 2019, the band announced a European festival tour to take place in Summer 2020.

In this article, I first analyse the transmedial storytelling of Belzebubs' animated music video *Cathedrals of Mourning*. I show how the media of comics, animation, and music video come together, and form a transmedial storyworld, as defined by Marie-Laure Ryan. Secondly, I examine *Altars of the Moon Queen*, an interview in comic form about the filming of the previously mentioned music video. The interview blurs the line between fictitious storyworld and real life by inserting actual people, like JP Ahonen, as characters inside the storyworld. Furthermore, I demonstrate that Belzebubs can be defined as transfictional, as well as a virtual band, both concepts further

swaying the line between fiction and real life. I will also discuss the mockumentary nature of the original comic strips in connection to the questions of how real the band is, and how seriously it should be taken.

Previously, neither Belzebubs nor JP Ahonen's music-related work Perkeros have been thoroughly studied academically. In addition to filling this gap, my aim is to widen the discussion on the relation of music and literature now seemingly ignoring metal music. I am aware of the musical material included in my study and have taken it into account: in this article, I discuss music only in terms of song lyrics.

Merja Sovala: Witch Beliefs and the Growing Children in Grimms' Fairy Tale "Hansel and Gretel"

In my article, I study "Hannu ja Kerttu" (1999), a Finnish translation of Hansel and Gretel by Brothers Grimm and compare it to the German version "Hänsel und Gretel" (1812). The fairy tale describes the siblings' growth: Gretel's as circumstances change and Hansel's as his role transforms from active to passive. It also sets the siblings to face and cope with challenges such as rejection and meeting a stranger. The conflict between Hansel and Gretel and this strange elderly woman, whom the narrator claims to be a witch, gives a reason to examine whether there indeed is a witch in the story or not. My research examines the texts through the lenses of psychoanalytic criticism and history.

First, I put the fairy tale in historical context. I show how Christianity, woman and magic have been connected to each other, and the ways Christianity has demonized magic. Taking Christianity into account is essential: according to previous research, it has been common to project one's anxiety onto those accused of witchcraft. Aware of this historical context, I analyse the actions of the children and why they act like they do.

Furthermore, I provide some background on how Hansel and Gretel has developed into its current form. This helps in analysing the different translations of the fairy tale that differ in terms of family relations and gender roles. Indeed, there is a difference between how female and male characters are portrayed: Hansel and Gretel's stepmother is presented as a strong and malicious woman who wants the children out of her house, whereas the male character, in turn, is portrayed as a gentle and loving father to his children. I join Marina Warner's and Ruth Bottingheimer's interpretations on this with my own remarks. Finally, I conclude that both historical and psychoanalytical research methods can support a fruitful reading of the classic fairy tale and its contexts.

Jari Virtanen: Presenting mind through fracturing visual images: Liminality in Emmi Nieminen's graphic novel *Keskiviikko* as an interplay between word and image

Keskiviikko (2012, Wednesday), the depute graphic novel by the Finnish graphic artist Emmi Nieminen, portrays a dysfunctional family, focusing on the tense relationship between Elli and her father Sampo, whose alcoholism and mental issues shadowed her

childhood. In this article, I understand the medium of graphic novel as a multimodal form that combines visual images with words. My analysis focuses on the visual aspects of *Keskiviikko*, as I examine its graphic motifs that develop two fundamental themes: liminality and presentation of mind. I argue that these graphic motifs include background colouring, a character's extra-diegetic gaze that is directed outside the panel at the viewer, autumn leaves flying in the wind, and late summer flies dancing in the streetlight.

In my analysis, I make use of the concept of liminality as developed by the French ethnographer Arnold van Gennep, and the concept of following-unit by the cinema and literary scholar Rick Altman. The article is the first academic attempt at offering an in-depth analysis of *Keskiviikko*. Since Nieminen is one of the most prominent Finnish graphic novelists, her work is indeed overdue in this regard. By filling this gap, I also wish to draw academic attention to the groundbreaking work by young graphic novelists in Finland.

Aino Vuorinen: Instagram Poetry as a New Subgenre of Poetry. Common Features and an Affective Analysis

This article looks into Instagram poetry as a new subgenre of poetry. It is a rising form of poetry, that has gained a lot of interest in social media and in media more generally. The term refers to poetry being shared on Instagram, a popular social media platform. The most known Instagram poet, Rupi Kaur, has over three million followers on her Instagram account, where she posts poetry and other content, which mostly consists of pictures of herself. Kaur has published two poetry collections (*Milk and Honey*, 2014; *The Sun and Her Flowers*, 2017) after starting out as a social media poet. The article studies Kaur and Bridgett Devoue, as examples of Instagram poets. Devoue has also published a poetry collection (*Soft Thorns*, 2017) and runs a popular Instagram page of her poetry.

I begin my article by exploring Instagram poetry as a subgenre of poetry. To understand the great amounts that Instagram poetry is available in, I start by examining the hashtags related to poetry on Instagram, then further exploring the poems that are tagged with these hashtags. I go on to focus on two common features Instagram poetry shares: its self-help aspect, and the way Instagram poets construct the images of themselves as artists on their Instagram accounts. Furthermore, I analyse the affectivity of Instagram poetry to study possible reasons behind the subgenre's popularity. Through its publishing platform and its simplicity, Instagram poetry differs from conventional poetry: I suggest that it is thus more approachable to readers. In addition, Instagram poets have become social media influencers, who attract readers also through the image created on their Instagram pages.

Mikko Äijö: Reader as the Interpreter of the Fantastic in Johanna Sinisalo's Short Story "Me vakuutamme sinut"

In this article, I examine the fantastic horror elements in Johanna Sinisalo's short story "Me vakuutamme sinut" (1993, We insure you). The story blends together elements from H. P. Lovecraft's Cthulhu Mythos and Sami mythology, resulting in an ambiguous horror

story. In it, the first-person narrator and protagonist Elina Kansa struggles in establishing an advertising strategy and campaign for a new insurance company. The tension increases when scary experiences occur, and she begins to believe that her work partner and boss have connections to the Cthulhu cult.

I argue that Jan Alber's theory of cognitive reading strategies helps to interpret the fantastic horror elements of the story. However, I also suggest that different reading strategies lead to different understandings of how Sinisalo's short story connects to the Cthulhu Mythos. If the reader interprets the fantastic horror elements as the first-person narrator's internal states or as serving a specific thematic or allegoric purpose, the short story will not be perceived as expanding the Cthulhu Mythos. If, however, the reader construes the fantastic horror elements as belonging to a specific literary genre or accepts fantastic horror elements as such, abandoning other reading strategies, the short story might be considered as expanding the Cthulhu Mythos.